SAGGIO ELEMENTARE
SUL DISEGNO
DELLA
FIGURA UMANA
IN DUE PARTI DIVISO

SCRITTO

DAL CONTE

Carlo Verri

PER ISTRUZIONE DE' GIOVANI

CHE S' INCAMMINANO

ALLA PITTURA

CON ALCUNE AVVERTENZE

SULL' USO DE' COLORI AD OLIO.

PARTE PRIMA

MILANO 1814.

Dai tipi di Gioanni Bernardoni
a s. Marcellino num. 1799.

INDICE



AVVERTIMENTI

INTORNO ALL' USO

DE' COLORI AD OLIO.

Proemio.



Lo scrivere di un' arte allontanandosi da' principj generalmente praticati, non è impresa ésente da molti pericoli. Gli artisti che l'esercitano, affezionati alle usanze generalmente seguite, non possono facilmente convenire con chi se ne scosta; e gli scolari, venerando i maestri, sono naturalmente proclivi a non ap-

prezzare ciò che non si accorda cogl'insegnamenti loro. Io ben veggo le difficoltà, e le contradizioni, alle quali mi espongo; ma non cesso ciò nulla meno dal proposito mio, affidato a ciò che l'istoria dell'arte, ed i precetti de' più grandi maestri antichi, e moderni c'insegnano. Studiarono essi, ed insegnarono l'arte con principj stabili, e non colla semplice imitazione, come poi nei tempi moderni si è praticato. Che se pertanto io devierò in questo breve saggio da ciò che ad altri piace, spero non vorranno i lettori farmene carico, giacchè poco o nulla io son per dire del mio, investigando, e riferendo ciò, che parmi essere stato

detto, insegnato, e praticato ne' migliori tempi. E quelli che seguendo altri principj, hanno potuto, e possono ottenere lode, e fama colle loro opere di pittura, volendo essere equi, ed imparziali riflettere debbono, che io scrivo sul disegno dell' umana figura, e non in generale della pittura, la quale ha tante parti, che l'eccellenza, e perfezione in una sola di esse bastano a formare un Artefice distinto, sebbene non giunga alla sublimità nelle altre. Così un felice inventore, un coloritore vago, ed armonioso, un Pittore espressivo possono essere artefici di pregio, sebbene non perfetti nel disegno della figura. E mol-

ti sono i quali non essendo giunti al sommo del disegno nelle proporzioni, nelle forme, ne' dintorni, hanno però potuto meritarsi la stima della posterità per i bei partiti delle pieghe, per le masse de' lumi, per certa grazia de' volti, per la fusione del colore, per la severità del comporre, per la bene intesa armonia, e quiete del dipinto, e per l'eccellenza in somma di alcune delle molte parti che nella pittura vogliono considerarsi. Ma la principale di esse, qual base, e fondamento dell' arte, è il buon disegno, e nel disegno la proporzione, ed il dintorno; onde Plinio, scrivendo di Parrasio a buona ragione così si espri-

me: Corpora enim pingere, et media rerum, est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere, et desinentis picturæ modum includere, rarum in successu artis invenitur. *Plin. Nat. Hist. L.* XXXV. Imperocchè, (dic' Egli), è grande impresa dipingere i corpi, ed il mezzo delle cose: molti però hanno ciò fatto con gloria. Ma il contornare l' estremità de' corpi, ed il circoscrivere i termini del dipinto, rare volte si fa con buon successo. *Del solo disegno adunque, non già della pittura io imprendo a trattare per lume de' giovani, e non per genio di critica, rispettando i varj talenti, ed il vario gusto degli Artefici, che*

la mediocrità superando, hanno diritto alla stima altrui, sebbene il loro merito non riposi nell'eccellenza del disegno.

ERRATA.

	Errori.	Correzioni.
Pag. 9 l. 19	dottati	dotati.
Pag. 22 l. 9	abbracciò	abbruciò.
Pag. 25 l. 29	conseguentementa	conseguentemente.
Pag. 130 l. 15	ragirato	condotto.

CAPO I.

Degli Scrittori sulle Arti del Disegno.

Grande è il numero degli scrittori sulle arti del disegno. Si hanno grossi volumi dell' istoria dell' arte; moltissimi sono quelli che delle vite degli artefici hanno scritto, e molti pure sono i trattati di pittura, che colle stampe si sono posti alla pubblica luce. Nei varj trattati, forse troppo trascurati, molti ed utilissimi precetti, ove fossero bene intesi, e seguiti, potrebbero alla gioventù facilitare la via; ma i giovani intimoriti dagli studj teoretici, e solo spinti dalla foga di disegnare, temendo con questi di ritardare i progressi, e d' inceppare il genio, si lusingano di giungere al sommo col solo pratico esercizio, e poco o nulla di que' precetti si giovano. Essi per tal modo crescendo le fatiche, e gli stenti, come chi cammina per incerti, e poco noti sentieri, allungano lo studio, ed accrescono le difficoltà di un' arte per sè stessa difficilissima. Che se molti scrittori o troppo superficiali, o poco esatti ne' principj, o trop-

po diffusi in cose di poco conto, ed in pensieri di pura imaginazione, presentano opere di poca utilità, non mancano però in varj di essi e precetti, e nozioni utilissime allo studioso, come non mancano trattati di uomini eccellenti, che distinti fra gl' ingegni sommi della loro età, hanno acquistato grande diritto di stima, e di venerazione presso i posteri. Di essi occorrerà far cenno in questo breve saggio onde fissare colle loro opinioni i veri principj dell'arte del disegno dell'umana figura.

In quanto alle vite de' Pittori, delle quali hannosi tanti scrittori, sebbene in esse ritrovinsi sparsi qua e là de' lumi, che possono dar luogo a pensare sul modo di apprendere il disegno; pure generalmente lasciano molto a desiderare. Intenti gli autori nell' esporre gli anni della nascita, le opere degli artefici, i luoghi ove sono poste, e mille particolarità personali, poco in essi si scorge, che dia una chiara idea de' veri metodi pratici, co' quali siensi quegli artefici spinti oltre alla mediocrità; e molto meno pare vi si rifletta da chi legge. Nelle istorie poi delle belle arti, che il giovane con avidità si pone a leggere, egli può bensì ammirare i laboriosi volumi, l' erudizione, le notizie di antiquaria; ma d'ordinario rimane defraudato nel-

la concepita lusinga di ritrarne cognizioni utili per apprendere l'arte. Nasce ciò, se io non erro, perchè sotto due assai diversi aspetti sembra doversi considerare l'istoria del disegno, e delle arti da esso dipendenti: dal lato cioè dell'erudizione, e dal lato scientifico, ed istruttivo. Da quel primo lato l'istoria non ci presenta, che le nascite, le morti, le diverse epoche, gli autori, le opere, le vicende che hanno sofferto, e simili cose. Tutto ciò noi abbiamo in grossi volumi di uomini eruditi, ed instancabili; ma rispettando le ingegnose loro ricerche, la fina critica, l'indefessa costanza ne' loro studj, tanti pregi non giovano allo studente, non iscorgendosi in essi quelle utilità che giovàr possano all' incremento dell' arte, ed a facilitarne l' acquisto. Da un lato assai diverso, e di vera utilità pel giovane studioso potrebbe dirsi compilata quella storia del disegno, e delle belle arti, che tutta procedesse esaminando, ed indagando le vere cause intrinseche dell' incremento non meno, che della decadenza loro presso le antiche, e le moderne nazioni. Dico le cause intrinseche, imperocchè quelle dagl' istorici addotte, cioè le diversità dei climi, le leggi, i costumi, i mecenati, i premj, la religione, la ginnastica che facilitava la vista di modelli con belle forme, le rivo-

luzioni, le guerre, i tranquilli ozj, e l'abbondante prosperità delle età di pace, qualunque influenza possono avere sul progresso, o sul decadimento dell' arti, sono però circostanze estranee, atte a spingere gl'ingegni, ad offrire occasioni al loro sviluppo, ed in parte a coadiuvarli, od opprimerli; ma senza le cognizioni necessarie all'arte stessa, rimangono di poca influenza. Quella storia pertanto sembra, che veramente degna sarebbe di chiamarsi con tal nome, e vera maestra delle cose, la quale con diligenti ricerche scegliesse ne' classici antichi, come ape industriosa in mezzo a' fiori, ciò che possa dar lume sul modo tenuto nello studio dell'arte da chi ha saputo o migliorarla, o spingerla al colmo; e tutte esaminasse le moderne epoche per rintracciare, e descrivere i diversi metodi di studio ne' diversi tempi osservati; metodi, nei quali debbesi ritrovare la vera, intrinseca, e principale sorgente del bene, e del male. Ma se questo utilissimo genere d' istoria sia conosciuto, e se possa ritrovarsi anche nelle più voluminose, e primarie opere che si hanno, io lascerò che l' erudito mio lettore lo giudichi, e mi asterrò dall' esporre la mia opinione: come pure dal nominare alcuno degl' istorici scrittori sommamente rispettabili per l'erudite loro ricerche, per l' instanca-

bile assiduità allo studio, e per il lustro che dalle loro voluminose opere all' arte ridonda.

Lo scrittore però di tal genere d' istoria non potrebbe certamente giungere al bramato segno, quando a vasta erudizione, ed a savio ragionamento non aggiungesse la pratica cognizione, e l' esercizio dell' arte. Chi dell' arti scrive, e non le tratta, troppo di sovente lascia molto a desiderare; giacchè l'ingegno non basta ove manchi la cognizione della pratica. Così vediamo tanti scrittori di agricoltura, che meritamente diconsi scrittori di gabinetto, i quali non esperti nell' arte, poca utilità presentano in molto scritto. L' idea di questo genere d' istoria già da molti anni si è in me destata, allorchè indefessamente dato allo studio del disegno, io pensava a comporne un trattato; e molto leggendo di ciò, che di esso, e della pittura è stato scritto, io m' industriava di ragionarne fra me medesimo, e di scoprire ciò che altri opinasse. Ma la poca fidanza di me, la difficoltà dell' opera, e varie distrazioni me ne hanno distolto. Ora però abbandonato il pensiero di un compito trattato, e d' una formale istoria, mi sono determinato a scrivere un semplice saggio, il quale potrà forse spingere ad assai maggiore opera qualche raro ingegno, che pratico nell' arte, industrioso nelle ricer-

che, saggio nelle critiche dilucidazioni, ed esatto ragionatore, offra un' opera degna de' suoi talenti, ed all' arte utilissima. Ed io limitandomi ad un breve saggio, superiore forse alla capacità mia, mi studierò di essere breve, e chiaro quanto più possa, e di non estendermi in erudizioni, che non siano di assoluta necessità; considerando essere quelle, atte più a magnificare sè, che a giovare altrui; e nulla io più temendo che la prolissità, le inutili citazioni, e la noja del cortese mio lettore. Vorrei un piccolo volumetto facile ai giovani per ispesa, per chiarezza, e per brevità, e che dia luogo alla riflessione sui principj fondamentali dell' arte. E qui di nuovo avverto non essere mio scopo il trattare della pittura, nè in generale delle arti dipendenti dal disegno, ma bensì quello di limitarmi a discorrere sul *modo di apprendere il disegno della Figura per giungere alla Pittura.*

CAPO II.

Del Metodo generalmente praticato.

È il disegno della Figura un' arte d' imitazione; ma questa ove sia affidata al solo modo di vedere, al semplice giudizio dell' occhio, ed all' esecuzione della mano, rimane senza fondamento certo, e non meritevole che arte sia detta. Pure tale pratica è così generalmente adottata, che pare siasi l' arte abbandonata a troppa incertezza, e poco o nulla siano considerati i principj della scienza. Voleva Leonardo da Vinci, che prima questa, poi la pratica s' apprendesse, onde fra' suoi primi precetti leggiamo quello che dice: » Studia prima la scienza, e poi seguita la » pratica nata da essa scienza. « Se questo precetto degno di quell' uomo sommo, che seppe spingere l' arte a tanto grado di perfezione, e formare una scuola di valenti Pittori, fosse meno trascurato, e meglio inteso, noi vedremmo sorgere i Boltraffi, i Luini, i Cesari da Sesto, come tanti eccellenti uomini produssero le altre scuole tutte, antiche, e moderne dirette da' veri principj, e dalla scienza. All' opposto chiunque conosca l' isto-

ria dell' arte, e siane imparziale giudice, potrà facilmente osservare, essere decaduta dalla sua nobiltà, e bellezza ogni qualvolta dai veri principj, e dalla scienza siansi le scuole discoste: e ragionando delle cose nostre patrie, vedrà nei Magatti, nei Bellotti, nei Porta, ed in altri che passo sotto silenzio sebbene trapassati, quanto diversi essi sieno dagli allievi del Vinci, perchè istrutti in iscuole consacrate alla semplice imitazione, e non solo prive, ma quasi dispregiatrici de' buoni metodi, e della scienza.

Egli è cosa nota essere la gioventù posta ne' principj a copiare gli occhi, le bocche, i nasi da qualche stampa o disegno. Da questi si passa alla testa, ed alle singole parti del corpo umano. Poi si propone allo scolaro la figura intera, sempre dandogli per esemplare una stampa, od un disegno. Dalle stampe e dai disegni si passa al rilievo, e qui proponsi i gessi; dopo i quali è il giovane ammesso a disegnare dal naturale nell' accademia del nudo: e fortunato può dirsi quel giovane al quale oltre alla divisione del capo umano in quattro eguali parti, (divisione la più generale, ma non la migliore) qualche maggior notizia gli sia data per la intera figura divisa in otto teste; o in dieci, o in nove facce. È certamente ragionevole e sag-

gia quella progressione di studio, la quale avvezza lo scolaro dalla più facile alla meno facile imitazione, e dando una discreta nozione delle parti, e loro forme, lo dispone al disegno dell'intera figura: onde poi ricavando da modelli stabili ed immobili, si rende atto in certo modo a comprendere il naturale, la cui instabilità esige nel disegnatore prontezza, e sapere.

Con questo metodo lo scolaro, quando abbia naturale talento, assiduità, e salute, con molti anni di enormi fatiche può fare de' progressi; quando però abbia la buona sorte di avere disegnato da ottimi, e scelti originali, e quando un amoroso, e prudente maestro lo abbia diretto nella via, nella quale il talento del giovane dimostrava facilità; ed alcuni giovani, che la natura abbia di particolari talenti dottati, giungeranno a distinguersi in alcune delle molte parti della pittura. Ciò singolarmente addiverrà quando il maestro non costringa gli scolari ad imitare la propria maniera, ma coadiuvando l'inclinazione naturale de' giovani, sappia istradarli a diminuire i difetti che in essi scorge, animarli, e dirigerli nelle buone disposizioni che dimostrano. Malgrado però i buoni effetti che da questo sistema possono ottenersi, non avverrà giammai, che con tale metodo si formi un vero

disegnatore, ed un artista di primo ordine nel disegno.

Non sono molti anni, e molti de' viventi sanno, quale opinione nel nostro paese generalmente si avesse del pittore. Era questo considerato come persona, a cui occorresse soltanto l'avere molta imaginazione, e che un' arte d' imaginazione esercitasse. Volevasi in esso certa stravaganza di maniera, e quasi sembrava un paradosso la regolarità de' modi nel pittore. Questa regolarità che non credevasi quasi possibile nel pittore, non si osservava nello studio dell' arte. Quindi disegnati i corpi senza lo studio dell' anatomia, trascurate affatto le misure per le proporzioni, si dipingevano le volte, e gli scorci senza notizia alcuna di prospettiva. Erano l'anatomia, e lo scheletro considerati come mezzi atti ad inceppare il genio, e le regole dell' arte come ostacoli al genio, tendenti a formare disegnatori magri, meschini, e di uno stile secco, e stentato. Volevasi estro, e libertà; e noi ben sappiamo che all' accademia nostra di Brera vi fu questione molti anni sono, ed opposizione da chi vi era preposto, prima che dallo Scultore Franchi potesse mettersi uno scheletro nella sala, onde i giovani conoscessero le ossa del corpo umano. Ed è per ciò che in tanti anni quell'accademia, vivente

quel maestro, non fece allievi; e se un Andrea Appiani potè formarsi pittore distinto, se Monti divenne intelligentissimo d'anatomia, e non ignaro di buone proporzioni, non all' accademia, ma a' loro particolari studj ciò è dovuto: nè hanno essi potuto, seguendo un' assai migliore via, sottrarsi all'altrui critica, quasi intisichissero in vane speculazioni.

Ora le massime ne' presenti meno infelici tempi sono in molta parte cangiate. Non si sdegna di disegnare le ossa, ed i muscoli, e si pensa a non abbandonare il giovane al solo estro, all' imitazione, ed al naturale talento. Se però e l' anatomia, e le proporzioni, e la prospettiva siano così studiate, e credute necessarie al disegnatore della figura, quanto lo hanno giudicato gli antichi ed i grandi maestri moderni, io lo lascierò all' imparziale giudizio di chi conosce i metodi presenti, ed imparzialmente li confronti con quelli de' Greci, e de' moderni maestri, non meno che con quanto la ragione ci detta.

CAPO III.

Metodo, ed Opinioni degli Antichi.

Le opere degli antichi, i cui pregi eccitano la meraviglia de' conoscitori, e degli artisti, fanno piena fede esse sole, che l'arte del disegno non era in quelle età abbandonata ad una semplice, e servile imitazione, ma bensì ridotta a principj certi, che ne determinavano le proporzioni, e la simmetria. Che se le opere degli Egizj mancanti di azione, e di moto, sono di tanto lontane da quelle de' migliori tempi della Grecia, non mancano però di certo pregio nella corrispondenza delle parti, e nelle proporzioni, che le rendono grate all' occhio, grandiose nello stile, e non prive di bellezza. L' esame pertanto delle massime, e de' metodi, co' quali l' arte è stata da quelle nazioni vere maestre esercitata, non può che sommamente giovare all' intento nostro, onde formare idee chiare e precise sul metodo di apprenderla, e di esercitarla. Ma un esteso, e pieno esame di quanto ci è pervenuto dagli antichi scrittori, e delle ricerche, ed induzioni da' moderni fatte, non sarebbe opportuno alla brevità,

che mi sono prefissa, necessaria troppo in un opuscolo elementare, di cui possa convenire ai giovani l' acquisto e la lettura. Quindi sarà, cred' io, pago il mio lettore, che io tanto ne tratti, quanto basti a convincere l' intelletto di qualunque imparziale ragionatore sui veri principj, e sul metodo, col quale da essi si è spinta l'arte a tanta sublimità; e che scelti alcuni classici documenti, io mi studii di trascurare molto di quanto potrebbe addursi in conferma del mio assunto.

E primieramente trattando degli Egizj, è cosa nota, che essi con tanta sicurezza di determinate misure lavoravano le statue loro, che più artisti in diversi e multiplici pezzi, ed in separati luoghi travagliavano, e davano compimento ad una statua. Diodoro lib. 1.

Chiunque abbia qualche benchè piccola cognizione del disegno, non può che rimanere sorpreso considerando a quante minute, e precise misure debba essere ridotta l'arte per così operare: tanto più, che per quanto le statue Egizie cedano alle Greche de' buoni tempi, sono però, come si è detto, abbastanza corrette in molte proporzioni, e non senza certa grazia, da non potersi supporre questa foggia di lavoro senza un mirabile fondamento di generali precetti, nell' eseguire i quali gli artefici fossero di lunga mano esercitati.

Contento di questo breve cenno sugli Egizj, giova assai più l'esaminare i metodi dei Greci.

Plinio nel lib. XXXV *nat. hist.* offre materia abbondante in questa interessante ricerca; e basterebbe ciò solo che di Panfilo maestro di Apelle ci dice: *Ipse Macedo natione, et primus in pictura omnibus litteris eruditus praecipue Arithmetice, et Geometrice, sine quibus negabat artem perfici posse.* » Egli » fu (Panfilo) Macedone di nazione e primo » nella Pittura, erudito in ogni genere di » letteràtura, e principalmente nell' Aritme- » tica, e nella Geometria, senza delle quali » negava potersi spingere l'arte alla perfe- » zione. « Se Panfilo maestro di Apelle credeva necessaria l'Aritmetica, e la Geometria ai progressi dell' arte, egli è ben chiaro, che dovevasi con esse calcolare, e proporzionare nell' arte. Ma questi calcoli, e queste proporzioni, che offrono all' artista filosofo, e ragionatore vasta materia di pensamento, non potrebbero avere luogo ove non vi fossero nè misure, nè quantità. E qui osserverà il giovane amante del vero, e dell' arte, che quell'Aritmetica calcolatrice, e quella Geometria provano ad evidenza, che non già una sola misura erasi stabilita per la figura umana, ma bensì erasi formata una tale scienza dell' arte, che secondo le diverse età, carat-

teri, e sesso potesse l' artista variare le figure, proporzionandole in armonica simetria, conservate sempre le fondamentali basi di una bella proporzionalità; quasi nel modo, col quale variasi, e si combina la melodia ed il canto colle basi dell' armonia nella musica. Ma su di ciò occorrerà discorrere nel seguito di questo saggio, bastando per ora alcuni cenni sul fatto, e deviando dal ragionarne.

Un breve cenno però non so quì tralasciare su di un fatto, ed è che come presso gli antichi dalla colta, ed erudita scuola di Panfilo è sorto Apelle, così fra' moderni, e sempre, i grandi artisti o sono venuti in seguito a' buoni principj di culti, ed illuminati maestri, o hanno prima da sè studiata la scienza, poi la pratica, come voleva Leonardo: » Studia prima la scienza, e poi la pra» tica nata dalla scienza. « Cap. VII; lo che verrà brevemente trattato ne' seguenti capi.

Di Eufranore Plinio nello stesso lib. XXXV ci narra che compose volumi sulla simetria (*Volumina quoque composuit de symetria*). E così narra pure che Policleto fece quella figura, che fu chiamata il Regolo dell' arte. Protogene, come riferisce il Padre della Valle seguendo Svida, *scrisse due libri della pittura, della figura dando alla posterità nelle tavole degli esempj, e nelle scritture i pre-*

cetti dell'arte pag. 191 ediz. 1795 di Siena. Egli adunque non alla materiale imitazione, ma alle regole e a' precetti affidata aveva *l*'arte.

Diasi una breve occhiata a Vitruvio. Egli che dall' architettura tratta, parla incidentemente delle proporzioni del corpo umano, e dopo averne riportate le principali, soggiunge: *Reliqua quoque membra suos habent commensus proportionis, quibus etiam antiqui pictores, et statuarii nobiles usi, magnas, et infinitas laudes sunt assecuti* lib. III. cap. 1. » Così pure gli altri membri hanno le loro misure di proporzione, usando le quali anche » gli antichi pittori, e statuarj nobili, hanno » acquistate grandi, ed infinite lodi «. Questa chiarissima testimonianza di Vitruvio da lui posta in seguito alle principali, e più apparenti misure del corpo umano, bastar può da sè sola a provare che l' arte presso gli antichi nobili, cioè grandi pittori, era dipendente da misure di proporzioni, e non abbandonata alla semplice imitazione dell' occhio. E basta pur anco a provare, che non all' ingrosso, ma le minute parti ancora misuravansi, e riducevansi a proporzione, e simetria. E parlando Vitruvio in generale degli antichi pittori nobili, che grandi, ed infinite lodi si sono meritati, non può supporsi ch' egli intenda parlare de' soli Egizj, e non de' sommi maestri della Grecia.

Essendomi prefisso di esser breve, io più non m' inoltro in proposito adducendo le molte autorità, e le molte induzioni, che dagli antichi classici e da' moderni commenti possono addursi in conferma del mio assunto; sembrandomi più che a sufficienza provato per chi imparzialmente cerca la verità. Un' ampia dissertazione sarebbe conveniente a chi più bramasse di far pompa d' erudizione, che di essere utile.

Che se dalle poche testimonianze addotte sembra provato essere il metodo de' grandi maestri antichi pel disegno, dipendente, e regolato da principj certi di misure delle membra, pare anche che lo confermi la sola vista delle opere loro, e de' grandi monumenti a noi pervenuti, e la notizia di molti che sappiamo essere stati eseguiti. Infatti hanno le statue loro certa bellezza, grandiosità, e corrispondenza delle parti col tutto, che quelle pure non finite, e quasi per così dire abbozzate, o guaste dal tempo, inducono a meraviglia, e costringono l' osservatore a certa tacita, e ferma ammirazione, che non mai si prova nel mirare qualunque altra siasi figura disegnata ad occhio, sebbene ci sembri corretta, e proporzionata: tanta è la superiorità dell' arte antica sopra la moderna! Nè vi è chi possa ciò negare, ritrovandosi nelle opere

antiche certa tranquillità, ordine, corrispondenza, ed armonica grandiosità, che vince l'animo, lo diletta, lo sorprende, e l'induce ad ammirare in silenzio. E ciò forse addiviene nelle opere del disegno, per non dissimiglievole modo di ciò che accade nelle musiche composizioni, le quali quando siano l'opera del solo gusto, e dell'imaginazione, e composte come si suol dire *ad orecchio*, possono dilettare, ma non mai produrre negli animi quella potente, e dolce sorpresa, che forzatamente c'imprimono le grandi armonie dei veri maestri, di un Pergolesi, di un Haydn, non meno che le cose più semplici e prive del lenocinio della melodìa, come si è fatto da Corelli.

E sempre più è dimostrata la verità dai grandi colossi, che gli antichi hanno saputo formare con belle, e regolari proporzioni, che il solo occhio non avrebbe potuto certamente determinare, e circoscrivere. Plinio ne descrive alcuni, e molto si può vedere nella lettera dell'Adriani preposta alle vite del Vasari, e di tali grandezze, che senza misure sarebbero riusciti mostruosi ammassi, non mai statue mirabili. Il colosso di Rodi di Carete da Lindo, scolaro di Lisippo, era alto piedi settanta. Zenodoro fece nella Gallia al tempo di Nerone un Mercurio alto quattrocento pie-

di. Lo stesso fece la statua di Nerone di centoventi cubiti, che, morto Nerone, fu dedicata al Sole. Questo colosso fu poi da Nerone fatto dipingere in tela, e al dire di Plinio fu la prima pittura di tal genere, mentre non usavansi che le tavole. E sebbene trattandosi di colossi non si tratti, rigorosamente parlando, di disegno, ma di plastica e di scultura, della quale io non intendo trattare; pure non lasciano essi di provare, che l' arte aveva principj certi, e che questi seguirono i grandi, e nobili artefici, come le sovrallegate testimonianze lo provano.

Nè creda alcuno (io lo ripeto) che queste loro proporzioni costringessero a formare sempre la stessa figura, e con le medesime misure; le loro opere provano l' opposto, e danno luogo a giudicare, che la scienza loro avesse così perfezionata l' arte, che variando il carattere, l' età, il sesso con certe date geometriche regole, si conservasse sempre la simetria, l' armonia, la retta proporzione del tutto colle parti. Ma di ciò dirò poi, bastando il poco, che ho detto, in confronto del molto che potrebbe dirsi, a convincere chi ama il vero, e da fallace prevenzione non sia illuso.

CAPO IV.

Metodi, ed Opinioni de' Maestri, e degli Scrittori moderni.

Volendo ora discorrere delle massime, de' metodi, e de' precetti di que' benemeriti, e distinti ingegni, che le arti del disegno hanno rianimate, e spinte all' alto grado, del quale le moderne età si pregiano, uopo è ricorrere alle notizie, che ritrovansi sparse nelle vite varie degli artisti, e ne' trattati, che delle arti ragionano. Il campo è vasto, abbondante la materia, sì che maggiore è la difficoltà di buona scelta, quale ad un breve saggio conviensi, che il ritrovare argomenti, i quali provino avere essi tutti pensato che i buoni principj, e non la sola imitazione possono formare il sapiente disegnatore. Ed è veramente meritevole di osservazione, come così numerosi trattati, e libri non sieno maggiormente conosciuti, e studiati: tanto ha potuto la generale opinione che l' imitazione semplice, l' occhio, il pratico esercizio debbono soli formare il pittore! A questa troppo forse ha contribuito il detto posto in bocca di Michelangelo Buonarroti: che bisogna *ave-*

re le seste negli occhi, e non nella mano; detto troppo ripetuto, peggio inteso, e certo (se veramente lo proferì) non mai proferito da quel grand' uomo nel senso al quale, come a tavola nel naufragio, molti s'appigliano. Ma il poco che sono per dire di quanto è accaduto nell' incremento dell' arte, e di quanto ne scrissero i più sublimi ingegni che l' hanno con tanta lode coltivata, basterebbe a convincere chicchessia, che o Michelangelo non ha così pensato come si vuol far credere, o che quando pure ciò avesse pensato, avrebbe contro di sè i fatti, e le opinioni de' sommi artefici de' suoi tempi, e delle migliori età, non meno che la ragione, e quanto egli stesso ha praticato, come si ha per testimonianza dello stesso Vasari.

Quì però debbo mio malgrado abbandonare la brevità, troppo essendo invalsa la fatale massima, che le seste debbono essere negli occhi del disegnatore, e non nella mano. Michelangelo, sommo pittore, architetto, e scultore, è di troppo grande autorità; ed il famoso detto delle seste negli occhi è troppo ripetuto, e troppo letteralmente inteso, e credo anche troppo abbia nociuto, e sia per nuocere all' arte; onde merita d'essere diligentemente considerato.

Questo famoso, e fatale detto non si ha,

che dalla testimonianza del Vasari nella vita del Buonarroti, e giova riferirne il testo: »Ha
» avuto l' immaginazione tale, e sì perfetta,
» che le cose propostesi nell' idea sono state
» tali che con le mani, per non potere espri-
» mere sì grandi, e terribili concetti, ha
» spesso abbandonato l' opere sue, anzi ne
» ha guaste molte; come io so, che innanzi
» che morisse di poco, abbracciò gran nume-
» ro di disegni, schizzi, e cartoni fatti di
» sua mano trovati in Fiorenza messi nel no-
» stro libro de' disegni, dove ancorachè si
» vegga la grandezza di quell' ingegno, si
» conosce, che quando e' voleva cavar Mi-
» nerva dalla testa di Giove, ci bisognava
» il martello di Vulcano; imperò egli usò le
» sue figure farle di nove, e di dieci, e di
» dodici teste, non cercando altro, che col
» metterle tutte insieme, ci fosse una certa
» concordanza di grazia nel tutto, che non lo
» fa il naturale; dicendo che bisognava ave-
» re le seste negli occhi, e non nella mano,
» perchè le mani operano, e l' occhio giudi-
» ca: che tale modo tenne ancora nell' archi-
» tettura.« T. III. p. 308, ediz. di Roma. Se il Vasari avesse potuto sospettare, quanto danno all' arte fosse per avvenire da questo suo modo di esprimersi, forse averebbe con più precise, e moderate frasi corretto questo

suo passo. Ed è pur cosa meritevole di riflessione, come da tanti artisti siansi su questa testimonianza escluse le seste, le misure, il compasso dal disegno della figura, e non dall' architettura: nè alcuno abbia imaginato, che a formare un disegnatore di architettura, bastar possa il copiare, e disegnare a puro occhio archi, colonne, e fabbricati, trascurate le misure degli ordini architettonici, e le regole della prospettiva. Eppure la coerenza del ragionare lo richiede, giacchè troppo sono chiare quelle parole: » che tal modo tenne ancora nell' architettura. «

Nè sfuggirà all'attenta osservazione del disegnatore quella strana proporzione di dodici teste asserita dal Vasari, che troppo strana e deforme sarebbe, quando anche per *teste* abbia egli inteso *facce*, come alcuni scrittori hanno usato. Al che pur vuolsi aggiungere quanto il Vasari stesso dice nell'introduzione ove accenna le ragioni che si adducono sulla questione se sia preferibile la scultura, o la pittura: » Agli scultori (dice p. IV.) bastano le seste, e le squadre a ritrovare, e » riportare tutte le proporzioni, e misure » ch' eglino hanno di bisogno: ai pittori è » necessario, oltre il sapere bene adoperare » i sopra detti istromenti (cioè le seste, e le » squadre) una accurata cognizione di pro-

» spettiva. « Ma se i pittori abbisognano di prospettiva, e se debbono sapere bene adoperare quegl'istromenti, debbono avere prima fissate le proporzioni della figura, che vogliono formare: giacchè non si può porre in prospettiva ciò che non si sa geometricamente misurare. Nè contento il Vasari nella sua introduzione ove di proposito e non per incidenza tratta dell' arte, di quanto ho quì riferito, a carte 46 osserva scrivendo di Michelangelo, e de' vecchi maestri, avere essi imaginati dei metodi per porre in prospettiva le membra del corpo umano, e così si esprime: » Egli prima *(cioè Michelangelo)* di
» terra, e di cera ha per questo uso fatto i
» modelli, e da quelli, che più del vivo re-
» stano fermi, ha cavato i contorni, i lumi,
» e le ombre. Questi danno a chi non inten-
» de grandissimo fastidio, perchè non arriva-
» no coll' intelletto alla profondità di tale
» difficoltà, la quale è la più forte a farla
» bene, che nessuna, che sia nella pittura.
» E certo i nostri vecchi come amorevoli
» dell'arte, trovavano il tirarli (cioè gli scor-
» ci) per via di linee in prospettiva, il che
» non si poteva fare prima, e li ridussero
» tanto innanzi che oggi si ha la vera maniera
» di farli. E quelli, che li biasimano (dico
» degli artefici nostri) sono quelli, che non

» li sanno fare, e che per alzare sè stessi » vanno abbassando altrui. » E di ciò ragionando continua come si può vedere nel citato luogo ove, come ho osservato, tratta seriamente dell' arte. Ora come mai dopo una cotanto chiara testimonianza, che Michelangelo, poste in prospettiva le membra con linee (lo che prova le loro determinate misure) ritraeva poi i contorni, i lumi, e le ombre da modelli, puossi supporre, che riportando egli quel celebre detto delle seste, abbia voluto che fosse inteso nel più stretto e letteral senso, e che Michelangelo le volesse esclusivamente ne' soli occhi, ed assolutamente escluse dalle mani del disegnatore? È egli possibile il distruggere così evidente prova, che troppo fuor di proposito è quel detto ripetuto, e quasi con inconsiderata jattanza da tanti artisti celebrato, e quasi canone di buona pratica agli scolari proposto? Ma tale è l' abuso che se ne fa, che non inutile sembra l'aggiunta di alcune altre brevi riflessioni. Michelangelo architetto, pittore, scultore, uomo nelle tre arti sommo, non poteva giungere a tanto segno studiandole senza principj; e ben ci è dagli scrittori della sua vita ampiamente riferito l' indefesso suo studio dell' anatomia, e prospettiva, e conseguentementa delle proporzioni. Abbiamo di lui una

stampa colla figura in profilo, ove varie proporzioni sono segnate; nè il Condivi suo scolaro, scrittore della vita di lui, e diligente nel riferirne le massime, fa cenno che le proporzioni, e le misure escludesse dalla mano del disegnatore; ed all'opposto parla de' metodi da lui ingegnosamente inventati per facilitare il disegno, che avrebbe pubblicati, se non avesse temuto di non saperne scrivere con sufficiente eleganza di stile. Questi metodi non potevano certamente ritrovarsi nell' occhio, ma solamente nella geometria, e nella prospettiva. Quindi uopo è a credere, avere Michelangelo con quel detto voluto indicare, se pure così lo disse come lo riferisce il Vasari, che non bastano le seste nelle mani, ove il disegnatore non abbia un occhio perspicace per giudicare, per ben conoscere, e scegliere le forme, i lumi, e le ombre, la grazia negli atti, la maestà nella composizione e simili; giacchè senza di questi naturali talenti le opere debbono necessariamente coi soli mezzi geometrici, e pratici riuscire sgraziate, e meschine. A buona ragione pertanto leggiamo nelle note di Mon.r Pierre Mariette aggiunte alla vita scritta dal Condivi, ed in altri autori, che Michelangelo, disegnate in prospettiva le membratura delle figure, le perfezionava poi coll' ajuto de' modelli: tanto

era egli lontano dall'opinione volgarmente ripetuta! Ed è pur anche meritevole di considerazione, non essere stato Michelangelo in molte circostanze di facili maniere, ed il non avere egli in così lunga vita fatto allievo alcuno degno di lui: onde taluno potrebbe forse sospettare, che desse agli altri quelle massime, che non tenne per sè. È grave il sospetto; ma non di rado altri artisti vi hanno dato luogo: ed è meno irragionevole il dubitare, che quel sommo artista avesse questo morale difetto, di quello che il sognare, essere egli giunto a tanta sublimità nelle arti, senza studiarne i veri, e principali fondamenti. Potrebbe anche chi così sospettasse iscolparsi, rammentando ciò, che di Michelangelo ancor giovane nella vita dello scultore Torregiano il Vasari ha scritto, e la nota aggiunta a questo testo. In essa a p. 75 l. 11 così dice: » Aveva costui particolare odio con » Michelangelo, non per altro se non perchè « lo vedeva studiosamente attendere all' arte, » e sapeva, che nascostamente la notte, e il » giorno delle feste disegnava in casa, onde » poi nel giardino riusciva meglio (*parla* » *del giardino del Magnifico Lorenzo de'* » *Medici*) che tutti gli altri, ed era perciò » molto carezzato dal Magnifico Lorenzo; » perchè mosso da crudele invidia cercava

» sempre di offenderlo di fatti, o di parole;
» onde venuti un giorno alle mani, diede il
» Torrigiano a Michelangelo sì fattamente un
» pugno sul naso, che glielo infranse di ma-
» niera, che lo portò poi sempre così schiac-
» ciato, mentre che visse «. (A questo testo
il commentatore pone la seguente nota) «.
» La causa di questa rissa si dice, che fosse,
» perchè il Buonaroti metteva su, e animava
» i giovani suoi compagni a divertirsi, e
» quando gli vedeva occupati, nascostamente
» si ritirava a disegnare, o a qualche simile
» studio. «

Ma dimenticando questi ingiuriosi sospetti, ben si scorge come in quel detto di Michelangelo che » bisogna aver le seste negli occhi « s' intende di occhi come quelli di Michelangelo, che abbiano studiato tanto. quanto avean fatto i suoi, e che a forza di studiare le proporzioni e le misure le abbiano così pronte innanzi, come se attualmente misurassero con le mani. Altro è quello che possa fare chi per venti o trent'anni ha sempre misurato e modellato, altro è un giovane che comincia a disegnare, il quale non potrà aver mai le seste negli occhi. Anzi questo medesimo detto di Michelangelo prova, quanto egli da giovane avesse esercitato la mano e gli occhi, sicchè questi vedessero in un

momento quello, che prima non vedevano senza l' ajuto di quelle.

Tolto così di mezzo il troppo ripetuto, e non bene inteso detto di Michelangelo, fatale all' arte, veggasi ora quale via siasi corsa da quegli artefici, che, abbandonando la secca, e meschina maniera de' predecessori, hanno dato principio a migliore stile. Di Giotto, morto sino dal 1336, narra il Vasari essere stato il primo, che tentasse gli scorci; ma nello stesso autore osservo avere Giotto atteso alla prospettiva, e che la studiarono tutti que' rinomati maestri, i quali dal 1350 al 1450 l'arte migliorarono col dar moto alle figure, e cogli scorci: tali sono Paolo Uccello, Masaccio, Filippo Brunelleschi, Pietro della Francesca. Che se questo scrittore in quella di Paolo Uccello disapprova l'eccessivo studio della prospettiva, io non mi farò lecito di esaminare quale coerenza egli dimostri fra certe massime di tempo in tempo slanciate, ed i fatti ch' egli stesso riferisce. Si è di già osservato quanto basta in proposito se si rifletta al modo, col quale espone il detto di Michelangelo delle seste, ed a ciò che dice altrove seriamente trattando dell' arte; e non dissimili riflessioni riescono facili, esaminando quanto de' surriferiti maestri ci narra. Lasciato pertanto l'esame sulle opinioni, che di

tempo in tempo ha il Vasari manifestate sull' arte, io penso attenermi ai fatti da lui stesso a noi tramandati. Di Paolo Uccello narra, che studiosissimo di prospettiva potè migliorare l' arte nelle mosse, e negli scorci. Masaccio, al riferire di lui, e come a tutti è noto, spinse più oltre questo studio, e potè meritarsi di essere venerato, e copiato dai più sublimi artisti a lui posteriori. Filippo Brunelleschi, architetto, e pittore, fece scorci col mezzo di prospettiva. Pietro della Francesca, prospettivo e matematico scrittore, fece scorci; ed i suoi scritti conservansi nella biblioteca del Vaticano, come M. Bottari ci attesta. Da questi maestri che l'arte dalla troppo incerta imitazione hanno saputo colle loro speculazioni, e coll' ingegno sottoporre in parte a' principj certi di geometrica dimostrazione, sono poi sorti i maestri sommi, Michelangelo, Leonardo, Raffaello, ed altri ancora. Imperocchè dallo studio delle opere singolarmente di Masaccio ritrassero gran lume, e profitto Gio. da Fiesole, Fra Filippo, Filippino, Alessio Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea del Verocchio, Domenico del Ghirlandajo, Sandro di Botticello, Pietro Perugino, Fra Bartolomeo di S. Marco, Mariotto Albertinelli, ed altri, fra' quali ebbero que' tre genj i loro maestri; ed essi stessi le

opere di Masaccio studiarono. Che se l' arte non fosse stata dalla teorica coadiuvata, avremmo bensì delle tavole, e de' dipinti, ne' quali ammirare la diligenza, e quel bello, al quale il naturale talento dell' artista può giungere, non mai però le grandi composizioni, nelle quali la verità degl' ignudi, la regolarità della simetria, la degradazione delle figure, la sorprendente illusione dello scorciare di esse, la grandiosità dello stile si ammirasse. E qui voglio ripetere, che quando si dice avere un artista fatto de' progressi nel disegno delle figure col mezzo della prospettiva, si suppone necessariamente, che misurasse le figure, e le membra; imperocchè non si possono mettere in prospettiva misure ignote. Io poi non mi estenderò ragionando delle quadrature attribuite a Bramante, nè rammentando il Mantegna, il Foppa, il Civerchio, ed altri ingegnosi, e colti artisti, i quali colla scienza singolarmente, e non colla sola pratica s' inoltrarono verso la sublimità dello stile, imaginando ingegnosi metodi per ridurre le figure in prospettiva.

Passando a migliori tempi, ai quali quei benemeriti uomini hanno aperto il cammino, ci si offre Leonardo da Vinci, genio sommo, ed onore della sua età. Molto egli ha scritto dell' arte, e con tanta scienza, e sublimità,

che di essa offre ben altra idea di nobiltà, di quella, che ne hanno i soli pratici. Di tanti suoi scritti non abbiamo colle stampe che il suo trattato della pittura, ossia varj precetti sulla medesima. Chi ben li considerasse, e quel giovane, che l'occhio togliesse, e la mano qualche ora del giorno dal continuo imitare disegnando, per porseli in mente, intenderli, e seguirli, diminuirebbe la fatica, e lo stento, e farebbe ben altri maggiori progressi di quelli, che ritrarre egli possa dal solo imitare senza principj. Potè quel sommo uomo dare vita, espressione, maestà con grandioso stile alle figure; e sebbene non manchi chi non ritrovi in lui il bello ideale, bello, sul quale assai sarebbe a dirsi per circonscriverne l'idea ne' limiti voluti dalla ragione, tanta però è la verità, ed il bello de' suoi disegni, che non temono confronto alcuno; ed il suo Cenacolo fu una maraviglia dell'arte. Era egli da varj altri studj, e scienze distratto; ma perchè esercitò l'arte seguendo i principj, e non la sola pratica, potè giungere a sì alto grado. Troppo sarebbe per un breve saggio l'esaminare tutto ciò che nei suoi 365 precetti, sublimemente concepiti, si ritrova, e che trattano della necessità di ben conoscere la prospettiva, e le proporzioni. Il primo de' quali così comincia: » Il giovane

» deve prima imparare prospettiva per le mi-
» sure d'ogni cosa. Il settimo dice: Studia
» prima la scienza, poi seguita la pratica
» nata da essa scienza. « Così il vigesimo
primo dice: » Il pittore debb'essere univer-
» sale, perchè gli manca assai diguità se fa
» una cosa bene, e l'altra male: come mol-
» ti, che solo studiano nell'ignudo misurato,
» e proporzionato, e non ricercano la sua
» varietà; perchè può essere un uomo pro-
» porzionato, ed essere grosso, e corto, e
» lungo, e sottile, e mediocre, e chi di
» queste varietà non tiene conto, fa sempre
» le sue figure in stampa, il che merita ri-
» prensione. « Questo precetto, quando at-
tentamente, e bene si consideri, scorgerassi contenere molta e profonda dottrina, e ben degno di essere diffusamente commentato. Ci basta però di far osservare, che le figure debbono essere proporzionate, e che non evvi per esse una sola proporzione. Ed è perciò che in questo precetto disapprovando il cattivo metodo di non variare le figure, è chiaramente indicato, che anche ritenute le stesse proporzioni nelle lunghezze delle membra, cosicchè sempre per esempio sia la testa lunga l'ottava parte della figura, la faccia, e la mano la decima, il cubito la quarta, e le gambe colle cosce ove il corpo si apre,

formino la metà; tanto però si possono variare le larghezze, e le profondità, che innumerabili diverse figure si possono diseguare proporzionate, conservando la dovuta egualità di carattere nelle forme. Come poi si possano variare anche le lunghezze, conservata certa proporzionalità, si dirà in seguito. Il precetto vigesimo terzo da sè solo basterebbe a far conoscere come il Vinci la pensasse, quando pure altro di lui non ci rimanesse. » Quelli che s' innamorano della pratica senza la diligenza, ovvero scienza per dir meglio, sono come i nocchieri, ch' entrano in mare senza timone, o bussola, che mai non hanno certezza dove si vadino. Sempre la pratica deve essere edificata sopra la buona teorica, della quale la prospettiva è guida, e porta: e senza quella niente si fa bene, così di pittura, come in ogni altra professione «. Nè voglio dimenticare per le proporzioni il capo XXXIX così espresso: » Dividi la testa in dodici gradi, » e ciascun grado in dodici punti, e ciascun » punto in dodici minuti, ed i minuti in se- » mimimi «. Stranissima, e quasi incredibile sembrerà ai pratici, che fuggono la scienza, così minuta divisione; ma l' artista filosofo considererà quanta diligenza, e quanto minuta esattezza da quel grandissimo uomo

si esigesse nel misurare le figure, e le parti che le compongono. Che se tanta diligenza non è necessaria, nè possa praticarsi ove si tratti di figure piccole, e forse anche nelle naturali grandezze, ella è però utile ove si tratti di colossi. E Leonardo scrivendo precetti dell'arte, ha voluto con questo considerarla in grande in tutta la sua possibile estensione, e nello stesso tempo imprimere nell'animo del giovane la necessità di somma diligenza, e precisione nell'osservare le misure. Di queste poi, e delle loro varietà tratta egli in varj altri capi, e singolarmente dal capo CXXXI al CLXVII. Così in altri tratta dei muscoli, dell'anatomia, e della necessità di bene apprenderla. Ma io di più non m'inoltrerò nel riferire ciò, che in que' sublimi precetti della teorica, e della scienza è detto, e troppo crederei di avere di già scritto, se a ciò non mi avesse spinto, e non sia per ispingermi il sapere, quanto più alle volte si ottenga coll'autorità che colla ragione. E passerò a qualche breve cenno su di alcuni altri pochi trattati dell'arte, a ciò indotto dal detto principio.

Un altro sublime ingegno scrisse dell'arte, cioè Leon Battista Alberti, del quale abbiamo il trattato della pittura, e quello della statua, uniti ai precetti di Leonardo colle

stampe di Giacomo Langlois di Parigi l' anno 1651. Esercitò Leon Battista l'arte, ma non oltrepassò la mediocrità, o perchè dalla natura non avesse la necessaria disposizione dell'occhio, e della mano, o perchè essendo uomo coltissimo fosse da varj altri studj, e scienze distratto, come può indursi da quanto si legge nel suo trattato della pittura lib. II p. 13: » Siami lecito di dire quel » che interviene a me, se mai accade, che » per mio piacere, e per mio diletto io mi » metta a dipingere, il che io fo molto spes- » so, quando mi avanza tempo dalle altre » faccende. » Ma que' suoi trattati sono di grande utilità; provano come debbasi studiare l'arte; e però sono giunti a noi, e sopravviveranno sino a che per l' arte si averà stima ed amore. In essi egli non dubita di asserire, come fece Panfilo, che senza geometria, senza misure, senza proporzioni non è possibile la buona riuscita. Ed in quanto alla prospettiva, era egli così persuaso, col semplice ajuto dell'occhio non essere possibile l' esattezza del disegno, che propone l' uso di un velo trasparente diviso da varj fili come una grate, col quale mezzo possa il disegnatore assicurarsi di mirare l' oggetto sempre sotto allo stesso punto di veduta, confrontando i luoghi de' quadrati di essa ove cadono i rag-

gi, e le linee, e le estremità del corpo che si disegna; come Leonardo ha proposto un vetro, a traverso del quale osservare l'oggetto, ed il Lomazzo un telaro di sua invenzione. Ed osserva l'Alberti in proposito di quelli che dicono, che » ei non è bene che i pittori » si assuefaccino a queste cose «, che non si debbono trascurare i mezzi utili a ben operare. » Conciossiachè noi non cerchiamo che » il pittore, se io non m'inganno, abbia a » durare una fatica infinita, ma lodiamo quel- » la pittura, che ha gran rilievo, e che ci » paja molto simile a corpi ch'ella ha a rap- » presentare. « Della Pitt. lib. II p. 25. Altronde l'arte del disegno esige tanto sapere, ed ingegno, tanta squisitezza di gusto per le forme, ossia pei lineamenti, per l'espressione, e per la grazia, che troppo fuor di ragione questi geometrici, e pratici mezzi si disprezzano, quasi che l'arte avvilissero.

Le opere del nostro Lomazzo, e singolarmente il suo trattato di pittura, che potrebbesi da un colto artefice ridurre ad assai minore mole, ed a maggiore utilità, offrono argomenti chiarissimi in conferma del mio assunto. Basterà il discorrerne brevemente, rimettendo il giovane alla lettura degli originali pieni di utilissime notizie, e di sodi precetti; giacchè non conviene il troppo ragionarne in un semplice saggio.

Il libro primo del trattato della Pittura, offre vasta, ed interessante materia sulle proporzioni; molte in esse ve ne sono descritte per l'umana figura, ed assai della necessità di ben conoscerle in esso è detto. Dimostra egli come sieno variabili, conservando la bellezza de' corpi, la quale non può ottenersi senza di esse. Egli tanto, e così diffusamente ne tratta, ed in tal modo, che ben si scorge essere stato questo studio nella sua età coltivato dagli artefici come necessario, e spinto a non piccolo grado di eccellenza. Varie proporzioni ivi si veggono cavate da precedenti maestri, come da chi ne ha cognizione può facilmente distinguersi, cosicchè appare quanto la teorica abbia preceduta, e migliorata la buona pratica. Ed in quanto alla varietà, non dimentica egli l'ingegnoso ritrovato del *Variante*, inventato dal Durero, sebbene non lo nomini; come da esso ha pure ricavate molte belle varietà di proporzioni, senza dire che ad esso appartengono. E ciò, che a qualche mediocre ingegno parrà strano, e quasi da farsene beffe, egli non dimentica di osservare in alcuni esempj di misure l'armonica corrispondenza delle parti in via di consonanze col diapente, col diapason, cioè per quinta, per terza, per sesta, per ottava, del che occorrerà discorrere nell' ultimo capo di questo saggio.

Così fa egli menzione di Bramante, di Leonardo, di Bramantino, del Foppa, del Civerchio, che molto studio hanno fatto delle proporzioni. E mostra quanto esse siano necessarie in tutto ciò che si disegna; onde descrive anche quelle del Cavallo; riferisce che i grandi artisti ne fecero studio; e passa poi alle proporzioni dell' architettura; coerente al principio da lui chiaramente trattato, che senza proporzioni non vi è bellezza.

Se il giovane studioso del disegno attentamente leggesse, e considerasse il quinto libro, che tratta della necessità della prospettiva; e tollerati i troppo diffusi ragionamenti, con massime aristoteliche secondo l' uso di quell' età dall' autore discussi, si attenesse solamente a ciò che giovare gli possa per lo studio dell'arte, chiaramente ne vederebbe l' assoluta necessità. Oltre a quanto la ragione detta, tante, e tali notizie ivi ritroverebbe di ciò, che i più eccellenti artefici hanno pensato, e praticato, che tolta qualche ora del giorno alla servile imitazione, s' invoglierebbe di studiare la prospettiva, e ne ritrarrebbe utilità grandissima. Provata la necessità di questa l' autore tratta di Bramantino, di Bernardino Zenale, che ne scrisse, del maestro suo il Civerchio detto il Vecchio, del quale cita le pitture nella cappella di s. Eustorgio

di questa nostra città; cappella riformata, ma che conserva ancora alcuni tondi negli angoli della volta, che ammiransi per l'intelligenza della prospettiva, e verità della collocazione delle figure, con tanta esattezza posate, che certamente coll'ajuto del solo occhio non potè quel maestro, nè alcun altro potrebbe ciò eseguire. Così rammemora Vincenzo Foppa, del quale dice avere egli gli scritti colle regole di porre in prospettiva le figure. Aveva egli in pensiero di pubblicarli colle stampe; ma ciò non credo sia avvenuto. Nè voglio dimenticare per onore della patria nostra, come in essa siano sorti non pochi uomini di raro talento, e di sottile investigazione nello studio dell'arte anche prima che il Vinci vi fondasse la rinomata sua scuola. E degno sarebbe di ben ragionata dissertazione il detto del Lomazzo lib. 1 cap. XXI pag. 275 ove leggesi
» Ben prometto di dar fuori una volta certa
» opera vecchia di Vincenzo Foppa Milanese,
» nella quale oltre quello che a di lungo ne
» scrive, vi sono anco gli schizzi fatti con
» penna, sicchè si comprende quasi tutto ciò,
» che ha trattato poi in gran parte Alberto
» Durero nella sua simmetria. Anzi di quei, con
» sua pace, ha egli cavato quasi ciò, che ne
» scrive. Per ciò che oltre le altre belle cose
» vi si veggono anco quelle teste, che scor-

» tano l'una per l'altra, cioè sono traspor-
» tate in quantità, le quali medemamente ha
» poi anco trasportato monsignor Daniel Bar-
» baro nella sua pratica di prospettiva nel-
» la ottava parte, là dove parla della mi-
» sura del corpo umano, e della pianta della
» testa «. Questo testo del Lomazzo, che prova quanto la scienza della prospettiva fosse presso di noi conosciuta sino da que' lontani tempi, ha grande apparenza di verità circa al vero autore del trattato della simmetria stampato come opera del Durero, se si rifletta, che Vincenzo Foppa fiorì, al dire dell'Orlandi, verso il 1407, e che il Durero nacque nel 1470: ciò non ostante io non so persuadermi per le ragioni che indicherò ove tratterò delle proporzioni, che la simmetria del Durero sia un plagio.

L'autore, descrivendo nello stesso libro al cap. XXII e seguenti pag. 276 le tre diverse viste, ossia vedute di Bramantino, dice essere la prima quella che » si fa per ragione,
» misura, et ordine si esercita con il sesto,
» e la rega, e con la regola di detta pro-
» spettiva; la seconda si cava a puro occhio, «
e di quelli che la praticano; dice: » ma pure
» nelle opere loro si veggono de' grandi er-
» rori, che non commettono gl' intelligenti della
» ragione del vedere e dell'operare come ho

» detto. « La terza è coll'uso della graticola. Ma che più, se il Lomazzo stesso di questi metodi prospettici così si serviva, che imaginò un telaro da lui descritto al lib. VI cap. XIV e XV, del quale attesta essersi servito per dipingere la cappella in s. Marco di questa città? È quella pittura in gran parte perduta, e guasta dall' umidità, ma ben dimostra la grande scuola di quel maestro, e come egli che camminava con buona scorta de' veri, e buoni principj, avrebbe potuto essere collocato fra i più eccellenti nella pittura, se reso cieco poco dopo il trigesimo anno di sua vita, e prima distratto ne' varj studj di filosofia, di storia, di mitologia, e di poesia, avesse potuto con lunga pratica, e colle grandi occasioni esercitare, dimostrare quanto egli sapesse, e sviluppare il non piccolo ingegno ch' egli ebbe. Ma troppo sarebbe il più a lungo ragionare di lui, de' precetti, delle notizie, e delle investigazioni, che singolarmente nel suo trattato si leggono.

Ma che più se della scuola veneta medesima, sebbene più per il dipinto, che pel disegno rinomata, sappiamo che non diversa via si è corsa da grandi maestri, che la resero celebre, avendo essi alla pratica unita la scienza: e se è parimente noto che i vecchi loro, i quali diedero principio a buone scuo-

le, donde sorsero eccellenti pittori, non si abbandonarono alla sola pratica, ma le proporzioni e la prospettiva studiarono, come le opere loro lo dimostrano, e come ci narrano gli scrittori? E basti l'addurre quanto Vincenzo Scamozzi attesta nell' *Idea dell'Architettura* parte 1 lib. 1 cap. XII. » E perciò (dice egli) a ragione Vitruvio, disse: « *Reliqua quoque membra suos habent commensus proportionis, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi, magnas et infinitas laudes sunt assecuti.* » E non meno fanno » a' tempi nostri i pittori rari, et eccellenti, » come fece Tiziano Vicelio, Giacomo Tin- » toretto, Paolo Veronese, Giacomo Palma; » la maggior parte de' quali sono stati con- » temporanei, ed amicissimi nostri «: e che la prospettiva abbiano studiato, ben lo attestano i loro dipinti.

Nulla dico di Rafaello Sanzio, vero lume della pittura; giacchè l'eccellenza delle opere troppo da sè dimostrano quale via abbia corso: e nella pinacoteca nostra di Brera può ognuno convincersi, al solo mirare il bel quadro rappresentante lo Sposalizio della B. Vergine, da lui dipinto nell' adolescenza colla maniera del suo maestro, che la prospettiva studiò ne' primi anni, e non si appagò dell' imitazione semplice coll' occhio.

E basti per un breve saggio dopo le addotte testimonianze, che pur doverebbero essere di grande autorità, anche a chi troppo non si compiaccia di ragionare; giacchè queste testimonianze sono di autori, che l'arte hanno o con lode esercitata, o sommamente coadiuvata. Potrà poi chiunque conosca, o voglia conoscere i molti autori, che dell'arte ex-professo hanno scritto, e che di autori meritano il nome, osservare che tutti o delle proporzioni, o della prospettiva, o dell'anatomia, o di tutte queste tre fondamentali basi dell'arte hanno trattato. Ma tanta uniformità di pensare de' culti, e valenti artisti scrittori poco vale per chi dandosi alla pratica, tutto in essa immergendosi, così s'innamora dell'imitare copiando giorno, e notte, e tanto pone di speranza in questa assiduità, e v' intisichisce nell' oscurità errando, che non ritrova un momento per quella lettura, e riflessione che molto facilitando gli studj, e diminuendo le enormi fatiche, togliendolo dalle affannose incertezze lo condurrebbero in porto.

PARTE SECONDA

CAPO I.

Di ciò che detta la Ragione.

Coll'autorità di maestri chiarissimi, e colla storia ho provata la necessità della teorica, e poco scegliendo fra il molto, che facile era l'addurre, mi è sembrata con esso a sufficienza provata la verità, ed inutile, e nojosa cosa l'accumulare citazioni, ed istoriche erudizioni.

Io però non so se mi sarà dato d'attenermi a tanta brevità ora, che passo a discorrere di ciò, che la ragione ci addita, sebbene mi sia prefisso di non troppo diffondermi, confutando quanto in contrario possa da taluni proferirsi. Cerco la verità per mio diletto, e per utile de' giovani, nè dimentico che se facile è l'errore nella ricerca, è facile non meno nell' inconsiderata critica; onde, pago del giudizio de' non prevenuti, indifferente a quello de' preoccupati, agevole e grato mi sarà l' aderire al sentimento altrui, che da più sode ragioni sia dettato; e giudico superfluo il prevenire quelle poco ponderate opposizioni, che per caso, nulla curando quanto si è detto, e ciò che sono per dire, piacesse a taluno di fare.

Il disegno, del quale intendo trattare, è l'arte di rappresentare la figura umana su d'una superficie colle linee, co' lumi, e colle ombre. Ma rozza, ed ignobile sarebbe l'arte, se paga di qualunque imitazione, non fosse il disegno nobilitato colla *Bellezza*, onde il ragionare qualche poco di essa, sarà cosa allo scopo mio non solo opportuna, ma necessaria; giacchè dall'idea di essa sorgono in parte le giuste massime sui principj fondamentali del disegno.

Molto sul bello si è pensato, e scritto da Platone sino a Winkelmann, ed al Cavaliere Mengs, i quali, per quanto mi è noto, gli ultimi sono, ed a noi più vicini, che ne abbiano trattato. Ma tante sottili speculazioni d'ingegnosi scrittori non hanno potuto stabilire un sistema, che l'intelletto appaghi: essi tutti vagando in poco esatte, e troppo fallaci idee, figlie più di vivace imaginazione, che di sodo ragionamento, non offrono sistema alcuno di provata verità. Mengs istesso, pittore distinto, e che tanta fama godette vivendo, quanta la severa, ed imparziale posterità non vorrà forse concedergli, avrebbe potuto seguire alcune tracce, nel definire il bello, più conformi, e più utili all'arte sua; ma strascinato dalle Platoniche idee del suo amico Winckelmann, pare nel definirlo abbia dimenticato d'essere pittore.

Era Winkelmann amante al sommo di teorie, e d' idee metafisiche, ed astratte, onde potè asserire che l' essenza della bellezza, in quanto al disegno della figura, è la tranquillità. Dal che ne deriva, che l' espressione delle passioni si oppone al bello, com' egli non dubita d' asserire nella *Storia delle Arti del Disegno*, pregevole certamente dal canto archeologico, ma singolare nelle opinioni sulle arti; e pare vi si dovrebbero opporre anche le movenze, e gli atti, che dalla tranquillità si scostano. Ha egli potuto così pensare, a ciò spinto forse dal bello ideale, del quale si sono alcuni artisti formata una certa loro idea, meritevole forse d' analisi, onde rettamente determinarne il senso.

Parto di raro ingegno sono le osservazioni dell' abate Du Bos sul bello; ed un altro ingegnoso scrittore del secolo passato, cioè il P. André Gesuita, con un seducente saggio, si è studiato provare, consistere il bello nella varietà ridotta all' unità; e con tanta eleganza di stile, ed acutezza d' ingegno ne ha egli scritto, che pare non possa dirsi meglio, e che tutti abbia superato gli scrittori, che sul bello hanno ragionato. Non è però quella sua ingegnosa teoria priva di gravi difficoltà. Lasciata pertanto la voglia di troppo sapere a chi ama di raggirarsi negl' immensi spazj del-

la metafisica, forzandosi di superare i limiti all' umano sapere forse prefissi, non sarà fuor di proposito il procurare, per quanto da me si possa, di trattare del bello con idee tali, che bastino ad aprire la via onde ragionarne sull' arte: coll' avvertenza però, ch' io non parlo se non di quel bello, che fisicamente diletta l' occhio di quello, dico, che da altro non dipende se non dalla grata impressione fisica, che in esso cagionano i corpi colla loro struttura, e forma al solo presentarsi; come fanno le consonanze coll' udito; e non di quel bello, che nasce dalla riflessione, e che piace all' intelletto.

Dico pertanto, che le sensazioni dagli oggetti esterni suscitate ne' sensi nostri, riescono grate o ingrate; ma che queste due opposte qualità sono da noi espresse con diversi vocaboli, secondo il diverso senso, nel quale sono eccitate. Le sensazioni grate al palato, sono dette saporite; disgustose, nauseanti le ingrate; molli, morbide, piacevoli quelle del tatto; ed aspre, ruvide, disgustose le opposte: così per l' odorato ci serviamo de' vocaboli grato, fragrante e simili; ma la parola bello è da noi riservata ai soli sensi del vedere, e dell' udito. Tutto ciò adunque, che bello ci sembra, suppone sempre una sensazione grata prodotta nell' occhio, e nell' udito, come ac-

cade negli altri tre sensi per il sapore, per la fragranza, e per la morbidezza. Sembra pertanto, che la ricerca, da tanti ingegnosi uomini tentata, d'un principio solo, generale, costante, produttore del bello, avrebbe dovuto a parità di ragione spingerli alla ricerca d'un principio unico de' gustosi sapori, delle grate fragranze, e delle piacevoli morbidezze. Ma per quanto io sappia, non si è ciò da' filosofi imaginato, paghi di sapere non altro essere queste, se non sensazioni grate. Perchè mai adunque tante speculazioni sul bello solo, supponendo che in tanta varietà di bellezze si debba ritrovare un solo principio, che tutte le produca? Tanti sono gli oggetti belli, e tanto disparati, e tanto poco felice è stato l'esito delle tentate indagini, che non pare siavi molto a sperare sulla bramata scoperta. Nè pare possibile, che l'essenza della bellezza di una persona, e di un armonioso concerto, sia la stessa di quella di un bel colore semplice, uniforme, da una piana superficie rappresentato.

Abbandonata pertanto la metafisica idea d'un solo principio produttore del bello, fia miglior partito al proposito nostro, e utile assai più l'indagare nel disegno se alcuno ve ne sia, quasi fondamento principale della bellezza, e se esso possa sottoporsi a certe determinate regole per il disegnatore.

Pare da quanto si è detto, esservi certa analogia fra i due sensi dell' occhio, e dell' udito, giacchè il bello, fisicamente considerato, è ad essi soli riservato, ed è da essi sentito col mezzo di grate sensazioni; ma quest' analogia, nel loro modo di sentire, è da una assai maggiore qualità confermata, dipendendo il bello fisico musicale in gran parte dalle consonanze, e dalle proporzioni delle voci sonore, ed il bello de' corpi in gran parte similmente derivando dalla simetria, e dalle proporzioni delle parti. Ma se delle proporzioni musiche note sono le leggi, e geometricamente sono calcolate le corrispondenze armoniche de' numeri, non così può dirsi della simmetria, e delle proporzioni del corpo umano, per le quali molto ci rimane a desiderare; e sembra, che ciò non accadesse agli antichi e soprattutto ai Greci, i quali resero celebre la loro età colle opere, e cogli scritti sull' arte, ora fatalmente perduti. Le loro statue ne fanno fede, avendo sempre una tale simmetria, e corrispondenza armonica delle parti col tutto, che formano la maraviglia dell'artista intelligente, e lo dilettano così, che ne rimane sorpreso, ed ammutolito. E tanta era la scienza, che di questa armonica corrispondenza essi avevano, e così noi ne siamo discosti, che non compren-

diamo neppure in tutta la sua estensione ciò, ch'essi intendevano colla voce *Simmetria*, della quale ne hanno scritti interi volumi. I vecchi nostri, che dal Brunelleschi in poi seppero coll' esame, e colle misure degli antichi monumenti stabilire le regole, e le proporzioni degli ordini nell' architettura, ebbero molte cognizioni anche di quelle, che necessarie sono alla bellezza nelle figure. A questo studio si sono essi probabilmente rivolti, considerando il bello delle antiche statue, e misurandole, come il Brunelleschi fece il primo, al dire del Vasari, per gli ordini architettonici, e ragionando su quanto avevano letto in Plinio, ed in Vitruvio, singolarmente nel celebre passo in questo saggio riportato al Capo II. Ma i loro scritti sono sventuratamente perduti, o giacciono nelle biblioteche con grave danno dell' arte. Su questa necessaria corrispondenza di proporzionate misure, e tali da potersi esprimere con numeri, sia nelle consonanze della musica, sia nel disegno della figura umana, che gli antichi conobbero, ed i vecchi nostri in parte considerarono, molto potrebbe dirsi, e più assai di quanto convenga in un breve saggio; ma io quì rammenterò solamente, come già si è accennato, avere il nostro Lomazzo istesso fatta osservare in una delle umane proporzioni,

da lui descritte, la consonanza in terza, ed in quinta di alcune parti del corpo; il che sia detto soltanto per provare quanto di sopra ho esposto. È adunque l'armonica corrispondenza de' numeri, nelle proporzioni della figura umana, la principale base della bellezza, come la è nella musica. E sebbene nelle arti tutte siavi un bello di moda, e di abitudine, vario nelle varie nazioni, età, e persone; ciò però non toglie la realtà di un bello costante, vero, e permanente, che sempre piace, quando si presenta ai sensi; come ha egregiamente dimostrato il P. André in quel suo breve, non mai bastantemente lodato saggio. Infatti malgrado queste varietà di gusto, ch'io chiamerò accidentali, evvi nella musica ciò, che sempre fu e sarà grato, cioè bello: tali sono le consonanze armoniche, che sempre, e tutti dilettano, e diletteranno; come ingrate sempre saranno le inarmoniche voci. E ben sanno i fisici, ed i periti nell'arte, essere le vere bellezze musiche sempre corrispondenti a proporzioni fisse, e determinate nella divisione di qualunque corda sonora, e tanto lo sanno che la consonanza è da essi calcolata, e determinata con geometrici principj certi, ed invariabili. E lo stesso pare debba pensarsi del disegno, giacchè spiacevoli sono ne' corpi le sproporzioni,

e molto dilettano le proporzioni armoniche; intorno alle quali gli antichi seppero probabilmente stabilire una scienza di numeri, e di misure sottoposte a calcolo, onde Panfilo potè asserire la necessità dell' aritmetica, e della geometria, perchè l'arte sia perfetta. Ritenuta pertanto l'invariabilità di un vero, e costante bello nella musica, dipendente da proporzioni armoniche, pare debba essa pure ritenersi nel disegno, in quanto alle proporzioni, e tale che non solo possa sottoporsi a regole certe, geometriche, ma che dagli antichi si fosse infatti con tale scienza perfezionato.

Dopo questi brevi cenni, ch' offrono materia di lungo ragionamento, e danno luogo a molte belle osservazioni, io voglio mi basti, per prevenire certe opposizioni, che far si potrebbero, invitare il giovane a due sole, ed a non dimenticarle. E sia la prima, che siccome le leggi fisse delle consonanze, e dell' armonia non si oppongono alla varietà dei componimenti; così le regole per l'armonia delle membra (delle quali alcune Vitruvio ce ne ha tramandate) non escludono la varietà de' corpi. E la seconda riflessione si è, che quanto al pratico esercizio dell' arte, basta conoscere le corrispondenze armoniche nel disegno, senza struggersi il cervello onde investigare per qual principio siano esse grate,

cioè belle; nè dall' ignoranza di questo principio vorrà egli mai dedurre, che tutto dipenda dalla varia opinione, e dal vario gusto.

Stabilita la massima, che a formare la bellezza, necessaria sia certa armonica proporzione delle membra, e delle parti loro, ne viene di conseguenza la necessità di conoscere queste membra, e queste loro parti, cioè d' aver notizia dell' anatomia. Dovrà pertanto il giovane, che a ben disegnare s' accinge, procurarsi tutte le cognizioni, che si hanno sulle proporzioni del corpo umano, e ben conoscerne la struttura per regolarne le parti, e così proporzionarle fra loro, che all' occhio si presentino con buona corrispondenza, ed accordo. L' anatomia, e le buone proporzioni però non potrebbero esse sole condurlo a ben disegnare i corpi, se ignaro fosse degli effetti della prospettiva, senza la quale non è possibile giungere al bello con fondamenti, e principj certi di disegno, se non formando figure prive di moto, e di azione. Quando la figura è posta in azione, ha sempre alcune membra, che sporgono in fuori, e che si avvicinano all' occhio, che mira, ed altre ne ha, che si scostano, e fuggono. Questo avvicinarsi, e questo allontanarsi produce nell' organo della vista un aumento, od una diminuzione delle parti. Sempre maggiore dipingesi l' og-

getto nell'occhio, quanto più all'occhio s'avvicina; e tanto più diminuisce, quanto più s'allontana, perchè accresce accostandosi, e diminuisce collo scostarsi l'angolo della piramide formata dai raggi visuali, com'è ben noto. E l'intelletto corregge coll'abitudine, e colla riflessione queste variate forme, riducendole al vero loro essere. Non vi è chi ignori queste elementari cognizioni del modo di vedere; e di ciò che in noi continuamente accade, benchè l'uomo non vi rifletta nel giudizio, che fa sulle grandezze, osservando i corpi, che alla vista si presentano. Ora il disegnatore non deve coll'arte imitare il giudizio dell'intelletto; ma bensì disegnare, e circoscrivere colle linee, ossia co' dintorni, e co' termini il corpo nel modo fisico, col quale viene dai raggi visuali impresso nel fondo dell'organo della vista, e come lo presenterebbe una camera ottica. A ciò ottenere con mezzo certo gli si offre la prospettiva. Insegna essa, con invariabili, e geometrici principj, l'aumento, e la diminuzione dell'oggetto, e delle parti, corrispondenti all'avvicinarsi, od all'allontanarsi dall'occhio che lo mira; e senza di essa sempre incerto sarà il giudizio del disegnatore. Dovrà egli pertanto studiare prospettiva per ben conoscere la misura delle cose, che vuol disegnare; cioè

per rettamente giudicare come debba diminuire le parti, che fuggono, od ingrandire relativamente ad esse quelle, che a lui più vicine si presentano, come Leonardo ha detto; giacchè aumento o diminuzione non potrà mai farsi coll' occhio solo colla precisione dovuta, se non che quando con lungo esercizio di prospettiva applicata, e ridotta all' atto in molti casi, l' occhio sarà divenuto buon giudice del modo d' imitare l' effetto, che si produce nella vista degli oggetti a distanze diverse; il che è quanto appunto insegna l' Algarotti, commentando il già riportato testo di Michelangelo, cioè che non avrà mai le seste negli occhi, chi molto non le avrà prima avute fra le mani.

Ecco come, s' io non sono in errore, la ricerca del bello, considerato non dalla parte intellettuale, e della riflessione, ma solamente nella struttura de' corpi, e nella fisica impressione, ch' essi fanno nell' occhio, senza del quale non può esservi disegno pregievole, conduca necessariamente allo studio delle proporzioni, dell' anatomia, e della prospettiva, fondamenti primarj, e veri di buona scuola.

E quì prego mi si conceda d' osservare, essere costume delle accademie di proporre il così detto concorso di composizione, nel

qual concorso è libero a chiunque di presentare il proprio disegno, nel quale sia espresso il soggetto proposto alla concorrenza, per ottenerne il premio. Questo lodevole costume, il quale suppone ne' concorrenti tanta perizia di pratica esecuzione, quanta se ne richiede in un perfetto disegnatore, il quale non solo sappia lodevolmente condurre a termine la intera figura, ma sia inoltre erudito nel costume, e nella storia, ed ammaestrato nel dare espressione e nelle altre difficili parti del retto comporre, pone in ismania anche i giovani, che non giungono a tanto grado di sapere. Vogliosi essi di gloria, e di guadagno si danno a raccozzare con grande studio de' disegni di composizione, ed ora dalle stampe, ora da' quadri, o da' rilievi cavando le azioni, vi perdono molto di quel tempo, che più opportunamente impiegherebbero seguendo gli studj delle proporzioni, di anatomia, e di prospettiva, senza tentare ciò, che le forze loro non permettono. Pare ad essi che il concorso di pittura, che parimente dall'accademia si suol proporre al pubblico, sia proposto pei soli pittori; ma che il concorso di composizione con semplice disegno non solo ammetta i giovani disegnatori, ma sia per essi specialmente stabilito. A togliere questo inconveniente sembrami, che sarebbe oppor-

tuna cosa il premettere altri concorsi, o piuttosto esami, senza de' quali non fosse conceduto il passaggio dalla scuóla degli elementi a quella del rilievo, e da questa all'accademia del nudo naturale. L'anatomia, le proporzioni, e la prospettiva dovrebbero, s'io non erro, formare i primarj oggetti de' concorsi, e degli esami da farsi nelle accademie con tanta regolarità, e con tanto ordine, quanto se ne osserva ne' ginnasj, ne' licei, e nelle università per le belle lettere, per l'eloquenza, e per le scienze. Così si andrebbe a gradi; ed i giovani non essendo ammessi alla scuola del nudo naturale prima d'essersi mostrati a sufficienza istruiti nelle proporzioni, nell'anatomia, e nella prospettiva, non potrebbero tanto inopportunamente illudersi, e presumersi abili alla composizione. Questi esami personali, e cautamente fatti sarebbero di assai maggiore effetto di quello, che lo possono essere i concorsi, che si stabiliscono anche per le minori classi degli elementi, del rilievo, e del nudo; concorsi da ritenersi perchè utili, ma sempre incerti perchè sottoposti a quelle correzioni, ed ajuti, che il giovane si procaccia dal maestro, e da qualche benevolo artista. Coi sopraddetti esami non essendo il giovane ammesso al disegno del nudo, senza avere prima date sufficienti prove de'

principali studj teoretici, non sognerebbe esporsi al concorso di composizione. Così si andrebbe a gradi, e prima d'un concorso, che suppone un disegnatore formato, precederebbero quegli esami, e quelle prove di cognizioni elementari, e graduate, senza delle quali si fanno voli simili a quello d'Icaro.

CAPO II.

Delle Proporzioni dell' umana Figura.

Seguendo l'ordine intrapreso, ragionerò in questo capo delle proporzioni, sulle quali parmi udire, che alcun chieda quali esse sieno, come si possano conoscere, come stabilirle, e sottoporle a certo tal qual sistema per norma del disegnatore. Quali esse siano, partendo dalle poche cognizioni, che ora ne abbiamo, dico essere quelle, che ritrovansi in Vitruvio come fondamentali, coll'avvertenza però, che in esse scorgesi un manifesto errore, probabilmente introdotto negli antichi testi a penna; errore, che da se si presenta a chiunque calcoli quelle Vitruviane proporzioni. Oltre queste, varie se ne hanno cavate dalle statue antiche, ed incise, e molte ritrovansi negli scrittori, che delle arti hanno scritto. Fra queste deve il giovane scegliere quelle, che più armoniche gli sembrano, e più proprie per la figura, che vuol rappresentare, e deve formare con esse de' disegni, scegliendo dal vero le forme, le ombre, ed i lumi. Con tal metodo egli presto si avvederà quanto giovi il misurare, e quanto

una proporzione, anche mediocremente bella, aggiunga grandiosità allo stile, ed armonia; e quanto maggiore facilità nell'esecuzione, e nell'opera si ottenga, di quella, che possa aversi dalla semplice imitazione col solo occhio: appunto come grandi sono, e sode le bellezze, la maestà, l'effetto nelle composizioni musiche fatte colle regole, in confronto di quelle, che col semplice orecchio si compongono. Per bene scegliere però, e per ben disegnare poco gioverebbero le regole senza il naturale talento. Ciò accade in tutte le arti, nelle quale *invita Minerva* nulla si ottiene. Vuole la musica una certa sensibilità di orecchio, e chi n'è privo, getta il tempo, e la fatica; gusto, e finezza d'occhio esige il disegno; agilità e forza la danza, ed in generale vogliono le Belle Arti quell'attitudine alla riflessione ed a combinare le cose, che distingue l'uomo di talento dall'uomo volgare.

Discorrendo ora del modo, col quale si possa tentare di tanto inoltrarsi in questa scienza, sino ad emulare gli antichi, che nel disegno, nella musica, e nell'architettura seppero stabilire sistemi fissi, e maravigliosi, io dirò la mia qualunque siasi opinione, che non sarà da molti aggradita. E mi darò coraggio per esporla col rammentare un bel passo del sempre lodato P. André pag. 71, ove parla

della musica degli antichi: *Les anciens sont les pères de la musique ; ils en ont établi les principes ; et par le goût musical, que leurs ouvrages ont répandu de siècle en siècle, ils ont produit des enfans, dont il m'a paru que la plupart ne connaissent pas leurs pères, et que d'autres encore plus ingrats refusent de le reconnaître.*
» Gli antichi, dic' egli, sono i padri della
» musica (e così dicasi del disegno); ne han-
» no essi fissato i principj, e per il gusto
» musicale, che le loro opere hanno sparso
» di secolo in secolo, essi hanno prodotto
» de' figli, de' quali mi è sembrato, che i
» più di essi non riconoscono i loro padri,
» e che altri, ancor più ingrati, si rifiutano di
» riconoscerli. «

La simmetria d'Alberto Duro che tanto è nota di nome (ma che forse nessuno ha studiata, e tentata colla pratica, giacchè non mi è riescito di ritrovare artista alcuno, che ciò abbia fatto) sebbene molti poco l' apprezzino, io la considero come parto d' un ingegno sommo, e la sola, che possa in qualche modo dar lume, ed aprire la via alla vera scienza delle proporzioni. E qui ripeto, non essere mio scopo lo sciogliere la questione, s' essa sia d' attribuirsi al nostro Vincenzo Foppa, o se frutto sia dell' ingegnosa mente,

e del sapere del Durero. Il non essere però gli scritti di Vincenzo stati pubblicati colle stampe, le cognizioni geometriche di Alberto, e tante opere, e le mirabili stampe co' suoi metodi eseguite, la semplicità de' suoi costumi, l' ingenua maniera, colla quale espone la sua dottrina, le altre opere pubblicate, e quella, che in proposito pensava di pubblicare, da fatal morte prevenuto, non mi rendono proclive a supporlo plagiario. Nè strana cosa sarebbe, che questi due pregiati artisti scrittori, e pensatori avessero su qualche invenzione imaginate le istesse cose, o ad un dipresso conformi: come Bonnet e Condillac hanno imaginata la statua Ipotetica atta a spiegare chiaramente lo sviluppo delle facoltà dell' anima, senza nulla comunicarsi fra loro. Lasciata pertanto questa discussione, io mi limito a parlare di quella simmetria, chiunque voglia supporsene l' autore.

Abbiamo osservato che la scienza musica per l' armonia, e per le consonanze dipende da numeri, e da proporzioni determinate dalla corda sonora, e che l' attenta osservazione ha potuto ridurre a certi, e determinati principj invariabili, costanti, e sottoposti a geometriche dimostrazioni. Alberto, geometra, architetto, e pittore, di sommo ingegno dotato, ha ciò tentato di fare circa alle proporzioni

del corpo umano col suo trattato della simmetria, della quale giudicherebbe troppo male, chi, data una superficiale occhiata al volume, ed alle imagini degli esempj, colpito da certe deformità di smoderata sveltezza, e di strani accorciamenti, non l' esaminasse con quella attenzione, che esigono le cose geometriche ingegnosamente imaginate. Ho detto avere egli tentato; ma credo potersi dire di più, cioè aver egli insegnato un metodo utilissimo per variare le proporzioni delle figure, conservata l' armonia delle membra; metodo col quale egli potè con facilità formare una sorprendente quantità di dipinti, e di stampe, che gli hanno acquistata gran fama presso tutti i maggiori artisti della sua, e delle successive età; stampe, che malgrado lo stile, e le forme tedesche, tanto hanno di buono per le varietà delle figure, e de' caratteri, unite a tanta intelligenza, che ne rendono l' autore a nessuno secondo. Ma quello stile di forme non iscelte nel vero bello, quelle troppo ricercate, e minute parti nelle pieghe de' panni, con bellissimi partiti però da lui sempre disposti; e molto più, a mio credere, la difficoltà di ben comprendere i fondamenti, ed i metodi di quella sua ingegnosa simmetria, fanno, ch' essa, sebbene a tutti nota, sventuratamente giaccia negletta; che molti legger-

mente ne parlino, e non temano di condannarla senza conoscerla collo studio, che vi si richiede per intenderla, e per praticarla. Al che debbesi aggiungere, che pochi sono quelli, i quali diansi al disegno già muniti almeno delle elementari cognizioni di buoni, e sodi studj, ed abituati a quell' assiduità, e costanza di riflessione, che la geometria esige. Per lo consueto ne' primi anni dell' adolescenza si dà principio allo studio, ossia all' esercizio del disegnare; e quando il giovane colla matita vede le produzioni del suo operare, strascinato dall' inclinazione, dalla generale pratica, e dalle insinuazioni continue di assiduità al pratico disegno, difficilmente può determinarsi a passare le ore in tale studio, che dalla mano gli tolga la matita. Io appello alla lealtà, e buona fede di chi esercita l' arte, e de' dilettanti tutti, e cerco mi dicano chi, a loro notizia, abbia così esaminata, e studiata la simmetria del Durero, disegnando quanto occorre per ben conoscerla, e rendersene padrone. Anzi penso, che difficilmente ritroverassi chi ne abbia fatto mediocre studio, e quanto se ne richiede per intendere almeno alcuno di quei suoi ingegnosi metodi, co' quali insegna il variare delle proporzioni, che pur sono d' assai minor difficoltà di quelli, co' quali insegna il

variare delle mosse, e degli atti, colla pianta del corpo umano intera, e divisa nelle sue membra. Alberto è sventuratamente giudicato senza essere esaminato, ed inteso; io lo dico francamente, perchè di studiarlo mi sono dilettato, e di esso ho parlato con molti; e sebbene, per avere abbandonato l' arte, io non sia giunto colla pratica, e con più lungo esercizio a una perfetta intelligenza, e facilità d' esecuzione in que' proposti metodi, pure è per me cosa dimostrata, che sono utilissimi, e che a ragione l'autore ha potuto dire alla fine del trattato: » Se alcuno vorrà » servirsi di questa dottrina, e metterla in » pratica, prima deve affaticarsi per spiegare » particolarmente con misura retta le imagini, e le faccia con statura accomodata, di » poi le pieghi convenientemente, e ci faccia sotto li suoi scorci, e le dirizzi servendosi delle ragioni della prospettiva, e di » questo si sforzi di trarne opera laudabile, » chi farà questo si avvederà, che frutto, ed » utile si puol sperare di quì, e sono certo, » che affaticandosi in questi miei precetti ne » caverà molto più cose, e migliori di quelle » che quì ho io insegnato; sono anche certo, » che in molti luoghi questa dottrina le parerà difficile, lo studio non dimeno, e la » diligenza la farà ogni giorno più facile.

» Perciocchè l'oscurità dei scritti suole sem-
» pre esser vinta dall'assiduità del leggere,
» e dalla cura. E in questo luogo mi è pia-
» ciuto di dar fine a questo trattato di que-
» ste cose. E se Iddio mi darà favore nel-
» l'avvenire, io scriverò molte altre ragioni
» della pittura, acciocchè i nostri pittori
» pajano fondarsi non solo nell' esperienza
» delle mani, ma nei veri precetti ancora.
» Per la qual cosa io non posso fare, come
» io penso, nè cosa, che sia di maggior glo-
» ria a Dio, nè più grata ai nostri uomini. «
(Lib. IV in fine).

Era mia intenzione, se il destino non mi avesse tolto da questi studj, e dall'arte, il procurare una ristampa, la quale emendata dagli errori degli editori, e delle traduzioni, e fornita d'imagini di stile italiano, allettare potesse i lettori; aggiungendovi commenti, e dilucidazioni, che ne facilitassero l'intelligenza, e ne aveva già incominciato il lavoro anni sono; ma l'opera esigerebbe tanto studio, e fatica, quanta ora non ne è a me permessa.

Alberto, lo ripeto, architetto, geometra, e disegnatore sommo, ben vide la necessità di armoniche proporzioni nella figura. Conoscendo certamente Vitruvio, e non ignaro di ciò, che dice Plinio, da quello dovette avere notizia di quelle principali proporzioni da

esso riferite, che gli antichi usavano, e che altre ne avevano più ricercate, e minute per ciascuna parte del corpo umano, colle quali i pittori sommi hanno acquistato lodi infinite; e da ciò poi, che Plinio narra di Panfilo, avrà potuto rilevare, che senz' aritmetica, e senza geometria quel gran pittore non credeva possibile, che l' arte fosse perfezionata. Pensatore d' ingegno sommo, com' egli era, studiò, meditò, ed un sistema imaginò, col quale ritenute certe determinate misure delle membra, potessero così variarsi, che cangiato il carattere della figura, sempre si conservasse una vera, e reale proporzione geometrica fra le parti, e fra esse col tutto. Così egli col triangolo, che *variante* ha chiamato, insegna, e con altri triangoli e figure dimostra il variare delle figure, conservata la proporzionalità geometrica, la quale, qualunque sia il vero principio, sempre che siavi ne' corpi, produce nell' occhio certa sensazione per sè grata, perchè armonica. Egli però ben vide, che siccome in via geometrica queste varietà possono considerarsi come infinite, così si possono con esse produrre figure estremamente magre, o estremamente corpulente, e deformi, sebbene esse conservino in tutta la loro struttura un carattere a se stesso uniforme, coerente, non dissonante. Ed è perciò che il

disegnatore, cui la natura abbia concesso quel naturale talento, e quella sensibilità, e disposizione a conoscere, e scegliere il bello, senza la quale inutili sono le fatiche, e lo studio, deve poi, come Alberto insegna, astenersi dall' eccesso, e giovarsi de' principj per la scelta del buono, e del retto. A questo fine Alberto ha dati alcuni esempj esagerati, che dice di deformità, giacchè considerava quanto giovi il confronto, e l' esempio della deformità a ben conoscere la bellezza, onde al lib. III pag. 83, nel quale tratta del variare le figure, dice: » Si deve anco sapere, » che queste varietadi sono più utili per le » differenze, che per la bellezza della figura, » e per acquistarsi l' abito sarà molto utile » disegnarne molte. Nè una bella forma si » puol conoscere per se, ma bisogna compa- » rarla ad una brutta; colui dunque, che » conoscerà quello, che stia bene, l' istesso » conoscerà ancora per necessità qual cosa » sia differente. « Ed in altri luoghi raccomanda, che si fuggano gli eccessi.

Tant' è l'opinione, ch' io ho della simmetria d'Alberto Duro, ed in tal modo io sono persuaso avere egli superati di gran lunga gli scrittori tutti, che hanno trattato delle umane proporzioni, indicando una via alla scienza, ed a' principj, che non temo essere trop-

po prolisso aggiungendo quì per lume dei giovani una succinta descrizione di quanto insegna l'autore nel suo trattato, nè temo alcune poche ripetizioni, considerando quanto esse giovino, allorchè si ragiona deviando dalle massime generalmente ricevute.

Alberto non fu già pago della descrizione di una o di due proporzioni del corpo virile, come hanno generalmente fatto gli altri scrittori, eccettuato il Lomazzo, che molte ne dà, come si è osservato, fra le quali varie simili a quelle del Durero. Aveva egli idee assai più estese, e delle proporzioni ha scritto con un sistema in certo modo universale. Ne' primi due libri due diversi modi propone per formare la scala delle misure; dà alcune proporzioni de' corpi e dell' uomo, e della donna, variando in esse il numero delle teste, ponendone alcune di sette, altre di otto. Assegna la disparità relativa della grandezza fra i due sessi, e di ciascuno propone non solo le lunghezze, ma le larghezze ancora, e le profondità, cogli esempj di faccia, di profilo, e di schiena. Nè di ciò contento, descrive, nello stesso modo, le proporzioni de' putti, e minutamente quelle delle teste, delle mani, e del piede.

In questi istessi due primi libri ha egli insegnato come si possa in una variata figura

ritrovare la vera collocazione del ginocchio, e ciò proporzionalmente dimostra col soprapporre in certo determinato modo ad un triangolo dato, che abbia un lato in tre eguali parti diviso, un regolo, nel quale siano segnate le due estremità della figura dal mezzo della cavità della gola al principio della coscia, e da quì al fine del tallone sotto la gamba. Con questo geometrico mezzo altre località di parti possono determinarsi, conservando una corrispondente proporzione. Chiama egli questo triangolo *Equatore*, perchè le parti proporzionatamente adegua; come *Trasferente* è da lui detto quel triangolo, che alla fine del libro secondo propone per trasportare le larghezze nella pianta della testa, o di qualunque altra parte del corpo. Ma più oltre ancora seppe Alberto spingere le sue ricerche; e nel terzo libro tratta delle varietà, cioè del corpo grande e del piccolo, del lungo e del breve, del disteso e del ristretto, del grasso e del magro. A questo fine sempre egli si serve della geometria: onde presenta un triangolo per il variare, che *Variante* chiama; un altro per la scelta di qualche parte, che nomina *Deligente*; e poste fra alcune paralelle le figure, incomincia a dimostrare, come esse possono muoversi, e così mosse trasportarsi dal profilo

alla veduta di faccia, od all'opposto, conservate sempre le medesime altezze, ed un medesimo atto. Ingegnose non meno sono le istruzioni sue dei cubi, ne' quali si può inchiudere per esempio la testa, mostrandone le infinite varietà, che geometricamente si possano ottenere; nè meno ingegnosi, ed utili sono all'artista i suoi ritrovati delle *Gemelle* e del *Pervertente.*

Nel quarto, ed ultimo libro finalmente insegna il modo di muovere le figure. Osservate quante siano le maniere, e le differenze de' moti, dimostra il modo di formare gli atti, servendosi di linee paralelle, nelle quali debbonsi segnare le figure fra esse paralelle; colla pianta insegna gli scorci coll'esempio di alcune teste in alto, o al basso rivolte. Ma troppo io mi diffondo, spinto dalla brama, che quella ingegnosa simmetria sia studiata; e potrà il giovane osservare, come di tutte le parti del corpo abbia l' insigne autore formate le piante, come si fa dagli architetti per gli edifizj, ed in qual modo usasse egli servirsene per disegnare le figure; ed osserverà non aver egli dimenticato, che per facilitare l'uso degli scorci si può delineare il corpo umano in quadrature semplici, come credesi inventasse Bramante; metodo da altri pittori in seguito utilmente praticato.

Lasciata però una più minuta discrizione di ciò, che puossi imparare colla Simmetría di Alberto, io non credo dover dimenticare una accúsa, che gli venne fatta di *poca utilità.* È questa fondata su ciò, che il Condivi dice nella vita di Michelangelo Buonarroti, ove dopo aver narrato gli studj, che fece d' anatomia, e che pensava „ fare un' opera, che » tratti di tutte le maniere de' moti umani, » e apparenze, e delle ossa con ingegnosa » teorica, per lungo uso da lui ritrovata «, soggiunge a pag. 50: » So bene, che quan- » do legge Alberto gli par cosa molto debo- » le, vedendo nell' animo suo quanto questo » suo concetto fosse per essere più bello, e » più utile in tale facoltà. E a dire il vero » Alberto non tratta se non delle misure, e » varietà de' corpi, di che certa regola dar » non si può, formando le figure ritte come » pali; e quel, che più importa, degli atti, » e gesti umani non ne dice parola. E per- » chè oggi mai è d' età grave e matura, nè » pensa di potere in iscritto mostrare al mon- » do questa sua fantasia, egli con grande » amore m' ha minutissimamente ogni cosa » aperta. «

Questo detto contribuisce a porre in non curanza, ed anche in dispregio il trattato di Alberto. Nè sfuggirà ad alcuno d' osservare,

com'anche in questo particolare si tragga motivo di poco studio da quello stesso artefice, dal quale vuolsi dedurre l'inutilità del compasso. E chi attentamente considererà il modo, col quale l'autore si esprime, non solo scorgerà, che l'opera imaginata da Michelangelo era opera più spettante all'anatomia, che alle proporzioni; ma inoltre ben s'avvedrà, che in quanto a quel sognato difetto di non dare che figure prive di moto, e ritte come pali, pare piuttosto così la pensasse il Condivi, non già il Buonarroti, non ponendo egli in bocca di questo quell'opinione, ma sembrando aggiungerla come propria. Egli è ben chiaro, che Alberto, *ex professo*, ha insegnato il modo degli atti, e non le sole figure immobili, e stanti, come il Condivi asserisce. Chi può negarlo, se nel quarto libro singolarmente non di altro tratta, ed ampiamente ne tratta? Michelangelo adunque, se la massima è sua, non conosceva tutti i quattro libri di Alberto, in diverse epoche, e separatamente stampati, com'è noto; o più probabilmente egli intese di parlare degli atti, e delle mosse, considerate nella loro possibilità, e naturalezza in relazione alla struttura, e congiunzione delle membra: oggetto, sul quale fece molti studj anotomici, ch'ebbe in mente di pubblicare. Certamente, che non di

questi nelle opere; che si sono rese pubbliche, Alberto ha trattato, non ritrovandosi nella sua simmetria, che un cenno sulla flessione delle vertebre; ma trattò egli ampiamente del modo di disegnare le mosse in quanto appartiene alle proporzioni, ed alla prospettiva. O finalmente, a danno della fama del Buonarroti si dovrà sospettare, che non diversa origine avesse la poca stima, che dimostrava dell' opera di Alberto, da quella, colla quale voleva escluso dalle mani del disegnatore il compasso, e colla quale giovinetto, dicesi, che tentasse distogliere i compagni dall' applicazione agli studj. Ma perchè oltraggiare così la memoria rispettabile di quell'insigne artefice, e così deturparla, quando il tutto si può in moderato, e più natural senso interpretare, attentamente esaminando la poco precisa maniera d' esprimersi nel Condivi, e le superiormente osservate poco corrette espressioni del Vasari?

E ciò basti per dimostrare che la scienza delle proporzioni non sarebbe a così meschino grado, nel quale è, se questa simmetria fosse studiata. Al quale studio io vivamente esorto il giovane; e sia egli pure persuaso, che con esso di molto abbrevierà il tempo, e diminuirà le fatiche per bene apprendere l' arte sua. Ma uopo è, che non si lasci distogliere

da' pessimi consigli di chi quella simmetria non conosce, nè dalla fatica, che farà per intenderla, e per rendersela facile colla pratica. Sono i principj del sapere di molta difficoltà; non si offrono all' intelletto in modo grato, nè si può tosto in essi riconoscere quelle somme utilità, che i progressi seco portano; del che nessuno dubiterà di coloro, che studiarono la geometria, e la prospettiva. Il giovane, disegnando un occhio, una bocca, una testa, vede subito d'aver fatto qualche cosa, s'innamora dell' esercizio, e crede di dover fare grandi progressi servilmente imitando; ma se invece apre il libro della simmetria, gli si affacciano difficoltà, e la necessità vede di seria applicazione; l'utile in esso rinchiuso sta nascosto, e non lo comprende a dirittura, onde lascia il libro, considerandolo come inutile ritrovato d'un soffistico ingegno; ma se riflettesse, che Alberto non per ingegnoso scherzo seppe imaginarlo, ma per facilitare a sè stesso la pratica dell' arte, (giacchè in più luoghi chiaramente dice, che soleva farne uso nelle opere sue) egli assai diverso giudizio ne farebbe, e con sommo profitto. L'arte è difficile, ed i mezzi, che possono diminuire le difficoltà, regolarne gli studj, e dirigere la buona pratica, sono mezzi da non trascurarsi, ma da rendersi abituali quanto più si

possa. E se tutt' i mezzi, che l'arte dirigono, e possono renderla meno incerta, e meno difficile, fossero da' giovani nelle scuole coi buoni principj della teorica praticati, non si vedrebbero tanti, che danno grandi speranze di eccellente riescita nello studio della figura, ma che poi mai non avanzano. Così all'opposto nelle scuole, che la teorica hanno rispettata, e che i buoni metodi hanno seguiti, grande è stato sempre il numero degli allievi buoni, come ne fanno fede quelle de' vecchi nostri, quelle de' sommi uomini, che vennero in seguito, e quelle de' Caracci, e dei Campi. Ma che più? I giovani, veramente desiderosi di divenire eccellenti nell'arte, hanno anche al dì d'oggi indicata questa stessa strada per giungervi negli *Statuti*, e nel *Piano Disciplinare* per le Accademie delle Belle Arti, approvato con decreto del Vice Presidente 1 settembre 1803 anno II della Repubblica Italiana, posto nel Foglio Ufficiale al § 66, mentre lo studio delle proporzioni del corpo umano è ordinato fra i primi insegnamenti dell' arte del disegno. In esso Piano al capo IX n. 2 leggesi la seguente prescrizione:

» Per la scuola degli elementi di figura vi
» sono altresì de' cartoni rappresentanti in
» semplici contorni le parti del corpo umano,
» copiate dall' antico, più grandi del natu-

» rale, colle misure delle proporzioni più ri-
» cevute, oltre i disegni delle figure elemen-
» tari geometriche, come nella scuola d' or-
» nato, e di architettura. « Ed al n. 7.
» Fino che non si possa far uso de' corsi
» elementarj, il professore comincerà dal far
» disegnare alcune parti della testa da stam-
» pe, o disegni approvati dalle Commissioni,
» quindi per gradi le altre parti del corpo
» umano, dandone le giuste proporzioni prese
» sulle migliori statue, ed approvate come
» sopra «. Nè di ciò pago, attesa la neces-
sità dello studio teorico sulle proporzioni, studio che deve considerarsi fra le basi, ed i fondamenti primarj del disegno, non essendovi corpo bello, che proporzionato non sia, nè potendo corpo alcuno essere bello nella struttura sua, se le parti sono disarmoniche, e fra loro, e col tutto sproporzionate, al n. 8 è in quel Piano ordinato quanto segue: » Il
» professore fa ogni settimana una lezione,
» o esercitazione teorico-pratica, tendente prin-
» cipalmente ad avanzare gli *allievi nello stu-*
» *dio delle proporzioni*, e nella conoscenza del-
» la macchina umana. Li conduce poi ogni mese
» nella sala delle statue, e nella pinacoteca per
» fare ad essi osservare le opere migliori,
» applicandovi gli insegnamenti delle eserci-
» tazioni, e deducendone metodi, misure,

» principj ec. « Approfitti il giovane ne' suoi studj di questi *metodi , misure , e principj* ; con essi posi i fondamenti dell' arte, nella quale spera onore, ed utilità; diriga con essi la pratica, e correrà una via certa, e più breve assai di quella, di chi gli sprezza: via priva d'errori e di scorrezioni, le quali non possono andare disgiunte dalla sola pratica, che riduce l' arte a maniera smoderata, incerta, libertina. E si persuada essere i buoni metodi, in tutti gli studj, quelli, che diminuiscono le difficoltà, e che senza di essi l' esito è sempre fallace, incerto, e pieno di difetti.

CAPO III.

Ora dirò dell' anatomia, la quale era interamente dimenticata, non sono moltissimi anni, a segno, che lo studio di essa era da molti ritenuto dannoso, quasi si opponesse a formare uno stile morbido e facile. A questa massima, che ridusse la scuola ad una maniera di pratica incultissima, e di scorrettissimo disegno, si oppose il Governo nel già citato *Piano Disciplinare*, steso con savj principj di buona teorica. Ivi è stabilito, che esservi debba un professore di anatomia, il quale tre giorni di ciascuna settimana faccia le opportune lezioni agli scolari, insegnando la *costruzione, ed il modo d' agire della macchina umana per tutte quelle parti, che possono avere relazione coll' arte del disegno.* E vuole questa scuola, fornita *delle migliori statue anatomiche, di varie tavole grandi, principalmente osteologiche, e miologiche, di alcune statue antiche, e di molti frammenti formati sul naturale scorticato.* Questa salutare istituzione, opposta di tanto a quelle massime, colle quali negli anni più addietro si fece opposizione allo scultore Franchi, che propose uno scheletro nella sala

del disegno, ed i molti altri mezzi in quel Piano ordinati, hanno intieramente cangiata, e migliorata la scuola, onde la gioventù, se quel Piano diligentemente seguisse, e con maggiore assiduità, e zelo si applicasse alla parte teorica, e si persuadesse, che il togliersi dal continuo disegnare per istudiarla è il vero modo di fare progressi rapidi, e con buono stile, darebbe prove grandi del suo avanzamento. Ed in vero, parlando della patria mia, credo ora i giovani forniti di tanti mezzi per distinguersi; vedo e scuole, e modelli, e quadri, e libri, con tanta generosità dal Governo stabiliti, che sembranmi fortunati quanto mai possa dirsi. Che se confronto l'Accademia di Brera con quella meschina stanzetta di poche braccia, nella quale i nostri pittori a proprie spese, nella Biblioteca Ambrosiana, mantenevano un modello durante l' inverno, disegnandolo in tre sole sere, e non avendo nemmeno la distanza necessaria per vedere l' insieme della figura in una veduta atta al disegnatore, quanto ritrovo da compiangersi l' infelice situazione di quell' età, altrettanto ammiro la presente, e vorrei, che la gioventù ne conoscesse la differenza, e ne approfittasse, benedicendo la propria felicità. Nel Governo Austriaco si fece un non piccolo passo, erigendo l' Accademia

di Brera; nella Repubblica Italiana il sovrallegato Piano andò più oltre di molto, e con generosità e sapere si fornì l'Accademia dei più opportuni mezzi, ed il R. Governo del Regno potè aumentarli, arricchendo l'ottima istituzione dal Vice Presidente della Repubblica sanzionata. Malgrado però tutti questi mezzi pronti, e facili a chiunque voglia approfittarne, e discorrendo dello studio dell' anatomia, sebbene non manchi fra i giovani chi vi porti attenzione, e ne disegni le ossa, ed i muscoli, pure, se tale studio sia spinto a quel grado, che si dovrebbe, io lo lascerò giudicare agl' imparziali, che spogli di prevenzione, e non spinti dalla voglia di magnificare quanto si pratica, cerchino la verità, e siano disposti a dirla. Essi potranno attestare, se i giovani abbiano tanta notizia di osteologia, e tanto la disegnino, di ben conoscere, e di avere chiara reminiscenza della quantità, e delle forme delle ossa, che la testa compongono; di quello delle braccia, delle cosce, e delle gambe, non meno che di tutte le articolazioni, e delle varietà loro nelle flessioni, e nello stato naturale. In quanto poi alla miologia, potranno essi con ingenuità proferire, se a tanto si spinga l' esatta osservazione, sino a ben conoscere la struttura de' muscoli, l' osso ove nascono, quello, al

quale giungono col tendine per muoverlo, il meccanismo del gonfiarsi del ventre, che il tendine accorcia, le diverse apparenze, e forme di accrescimento, o di diminuzione corrispondente alla quiete, od all'atto, che producono. Se a tutto ciò si presta tanto studio, quanto se ne richiede, non saravvi, che motivo di lode, e di congratulazione; ma poco sarebbe una semplice, e nuda notizia de' più apparenti muscoli, poco il saper distinguere il *Deltoide* dal *Bicipite*, se quelli del volto, e le loro funzioni, quelle delle mani, dei piedi, delle braccia, e del corpo tutto e più, e meno apparenti non fossero noti. La piena cognizione di tutt' i muscoli, e di tutte le parti minori, e poco apparenti giova assai a ben disegnare, e credo sia necessaria per giungere a grado eccellente. Queste parti, che troppo indicate, tolgono le belle masse, e si oppongono alla grandiosità dello stile, lo rendono sublime allorchè l' artista sappia così indicarle, come nella bella natura se ne stanno, cioè in modo, che non le possa discernere, se non l'occhio fino, istruito, ed esercitato. Ma tanto nel naturale, quanto nel disegno, molto giovano, e servono a formare il bello. E di molto s' ingannano quelli, che le trascurano, non diversamente da quelli, che pensano imitare lo stile sublime degli antichi co' din-

torni di linee semplicissime, dal che poi si veggono le loro figure essere meno vere, e più marmoree, che le statue medesime, fra le quali le antiche sembrano di viva carne. Le minime parti de' corpi, e le minime differenze nelle linee de' dintorni sono uno dei maggiori scogli, e delle maggiori difficoltà, ch' a pochi è dato di ben conoscere, e di ben superare; nè ciò fia possibile a chi non ha, che una superficiale cognizione della figura, e delle parti tanto delle ossa, quanto de' muscoli, e non conosce le loro minime differenze. Dovrà pertanto quel giovane, che avanzare vuole nell' arte, porsi con tanta fermezza in mente tutta l' apparente miologia, cioè tutt' i muscoli, che all' occhio sono visibili, che la collocazione, le forme, gli ufficj, gli effetti, con facilità ne sappia distinguere. Senza di queste necessarie cognizioni non potrebbe egli giammai disegnare l' umana figura con vera intelligenza; e sempre incerto nell' imitare il naturale, potrebbero i suoi disegni mostrare diligenza servile, e stentata imitazione, non mai quell' intelligenza, quel sapore, fluidità, e verità, senza delle quali non evvi vero pregio. Ed avverrebbe, che i suoi disegni in certo modo sarebbero così freddamente espressi, e così privi di buono stile, quanto una meschina, e servile copia se ne

sta lungi da un bell' originale, del quale il copista abbia saputo distinguere il lavoro all' ingrosso, e non la fina ricerca de' diutorni, la soave degradazione delle tinte, la morbidezza, l' accordo, l' espressione, la grazia. Al che vuolsi aggiungere, che la mancanza di cognizioni anatomiche, oltrechè immerge il disegnatore in un mare d' incertezze, lo dilunga d' assai nel tempo, tenendo l' occhio, e l' intelletto dubbiosi, e sospesa la mano: imperocchè non è possibile di ben disegnare ciò, che prima non è ben inteso, come gli artisti sanno, e come il giovane prova coll' esperienza.

Piacemi riportare quì ciò, che leggesi nel *frammento d' un discorso di Benvenuto Cellini sopra i principj, e il modo d'imparare l' arte del disegno;* discorso, il quale se fosse ultimato conterrebbe quanto di meglio possa desiderarsi, giudicando dal poco, che ci è pervenuto, e che va stampato colle altre produzioni di questo non meno ingegnoso, che straordinario uomo. In quel frammento tratta il Cellini delle ossa, e primieramente osserva, che non doverebbesi dare, ne' principj, al giovane per primi modelli, come si suole, gli occhj, parte difficilissima, ma bensì le ossa, incominciando dalle più facili, onde dice: » Sicchè a me pare che sia stato un

» grande inconveniente per infino a oggi, per » quanto io ho veduto, li maestri mettere » innanzi ai poveretti tenerissimi giovani per » li loro principj a imitare, e ritrarre un oc» chio umano; e perchè il simile intervenne » a me nella mia puerizia, così penso che » agli altri avvenuto sia. Io tengo per certo, » che questo modo non sia buono per le ra» gioni dette di sopra, e che il vero, e mi» glior modo sarebbe di mettere innanzi cose » più facili, le quali non solo più facili, ma » sariano ancora molto più utili, che non è » il cominciare a ritrarre un occhio. « E poco dopo ragiona sulla necessità di perfettamente conoscere le ossa, e dice: » Ora per» chè tutta l' importanza di queste tali virtù » consiste nel far bene un uomo, ed una » donna ignudi, a questo bisogna pensare, » che volendoli poter far bene, e ridurseli » sicuramente a memoria, è necessario di ve» nire al fondamento di tali ignudi, il qual » fondamento si è le loro ossa; in modo che » quando tu avrai raccolto a memoria un' os» satura, tu non potrai mai fare figura, o » vuoi ignuda, o vuoi vestita con errori, e » questo si è un gran dire. Io non dirò già, » che tu sii sicuro, per questo, di fare le » tue figure con meglio, o peggio grazia, » ma solo ti basti il farle senza errori, che » di questo io te ne assicuro. «

E qui non posso a meno di non fare osservare, come questo ingegnoso uomo nota opportunamente la differenza fra il disegnare correttamente, e il disegnare con grazia, mostrando non potersi ottenere il primo senza la cognizione profonda delle ossa, benchè questa non basti ad insegnar la grazia. Ma egli è poi evidente, che il ricercare questa in una figura scorretta pel disegno, sarebbe come il pretendere all'eleganza della dicitura. ignorando le leggi della grammatica.

Finalmente così termina quel breve frammento, che lascia grande spiacenza, che non si abbia tutto ultimato, e compito, nelle altre parti del disegno, l'incominciato discorso: tant'è la verità, la chiarezza, e l'intelligenza colla quale è scritto: onde può chiamarsi veramente eccellente, e sommo! » In questo mezzo, che tu verrai » misurando queste ossa, tu ritrarrai questa » ossatura nel modo proprio, come se fosse » un uomo vivo, cioè acconcerai la detta os- » satura, che posi, per vedere la gamba, » che posa, come e quanto ella entra nella » sua anca, e il modo, ch'ella fa a torcersi: » così l'acconcerai ardita, che posi in su due » gambe aperte, volgendo la testa, e dando » attitudine ancora alle braccia: di poi l'ac- » concerai a sedere alta, e bassa, facendola » storcere per diversi modi, e così facendo

» ti verrà fatto un fondamento tanto maravi-
» glioso, il quale ti faciliterà le grandi diffi-
» coltà, che sono in questa nostra divina ar-
» te. E per mostrartene un esempio, ed alle-
» garti un autor grandissimo, vedi le opere
» di M. Michelangelo Buonarroti; che la sua
» alta maniera è tanto diversa dagli altri, e
» da quella che per l'addietro si vedeva, ed
» è tanto piaciuta non per altro, che per
» avere tenuto quest' ordine delle ossa: e
» che sia il vero, guarda tutte le opere sue,
» tanto di scultura, quanto di pittura, che
» non tanto i bellissimi muscoli ben posti ai
» luoghi loro gli abbian fatto onore, quanto
» il mostrare le ossa.... « E qui termina il frammento, del quale ho voluto riportare questi squarci per convincere colla testimonianza di tanto raro ingegno la gioventù, raccomandandole, che non sia paga d' un troppo leggero, e superficiale studio dell' anatomia: imperocchè anche in quest' essenziale cognizione ben si scorge quanto la scienza debba precedere la pratica, non solo per bene operare, ma per abbreviare altresì il tempo in quest' arte lunga, e difficilissima.

CAPO IV.

Della Prospettiva.

Seguendo l' ordine intrapreso rimane ora che della prospettiva si ragioni, sebbene il dire, che questa non debbasi trascurare dal disegnatore, anche per il solo disegno della figura semplice, non sia opinione molto accetta alla generalità. Ella è cosa ben nota a chi conosce i metodi, in questa nostra età praticati, che il pittore d' istoria, ed il disegnatore di figura pago di sapere il modo di degradare i piani, e la grandezza delle figure nelle composizioni, della prospettiva poi non si serve per le mosse, e per gli scorci. Quella prima cognizione de' piani, e delle grandezze, come cosa di poco momento, in quanto allo studio, è facilmente praticata, ed intesa; ma il rendere ragione d'uno scorcio, il rettamente disegnarlo colle regole geometriche, non è cosa da poco, nè può farsi da chi non abbia regolarmente atteso alla prospettiva, e col molto disegnare non se ne sia reso buon pratico. Senza di essa però, o senza almeno l' uso della graticola, o del telajo (co' quali mezzi si danno sul piano per-

pendicolare i punti fissi, ove le parti, che scorciano, debbono venire segnate, ed è quindi una meccanica soluzione dei problemi di prospettiva) non è possibile l'operare con certezza; ed all'opposto con essa si fanno cose mirabili, e tali da ingannare, mostrando le figure simili al vero; il che si ammira nelle opere de' veri maestri da chi attentamente le considera in alcuni atti e scorci, che il solo occhio non poteva con tanta precisione imitare. Io mi farò lecito in proposito di narrare un fatto, del quale ne posso fare piena fede, perchè da me veduto, e che può servire di grande eccitamento, e coraggio al sagace giovane, che non troppo ligio alle volgari massime, tenta ogni mezzo per rendersi fra gli altri eccellente. Viveva, non ha molto, in Milano un uomo di non ordinario modo di pensare, nominato Francesco Terreno; pittore architetto di professione, e dipintore di prospettive, e d'ornati, tanto nell'arte sua operava, quanto bastasse a procacciargli un frugale vitto, e le più necessarie comodità. Dava egli quanto di tempo gli sopravanzava ai varj studj, ed alla gratuita istruzione di alcuni giovani falegnami, fabbri, intagliatori, amorevolmente insegnando loro quanto bastasse a renderli non volgari artefici: uomo nell'abito, nella capellatura, nel portamento ci-

nico, ma urbano, e d' innocenti costumi. Fra' varj suoi studj essendogli ben noto quanto dice Vitruvio, e quanto si ha degli altri scrittori di architettura, e di pittura, intorno alle proporzioni dell' umana figura, datosi anche a leggere di anatomia, ebbe notizia dell'osteologia, e le principali ossa disegnò, formando degli scheletri. Egli non mai disegnato aveva la figura, come quella, che alla professione sua non apparteneva. Pure conosciute le ossa, e le proporzioni loro, sommamente pratico, e pronto disegnatore di prospettiva, imaginò disegnare una composizione di soli scheletri coll'uso di essa. Un giorno venendo egli da me per esercitarmi alla prospettiva come soleva fare, mi mostrò un disegno, per suo spasso da lui eseguito, rappresentante una tavola rotonda, intorno alla quale sedevano alcuni scheletri in varj atti disposti; ma con tanta verità, sfuggimento delle membra, e degradazione, e così ben mossi, e composti, ch' io ne rimasi maravigliato; e ben conobbi quanto possa la prospettiva giovare al figurista. Se quell' ottimo uomo, disegnati gli scheletri colle ossa proporzionate, avesse avuto l' abitudine al disegno de' muscoli, e quelle nuda ossa avesse coperte, cavando dal naturale, o da' modelli i lineamenti delle forme, i lumi, e le ombre, avrebbe di certo presentate tali

composizioni di figure, quai veggonsi ne' vecchi nostri, ed avrebbe ciò fatto, usando quel metodo, che dicesi usasse Michelangelo Buonarroti. Che se si fosse poi dato a disegnare la figura, non avrebbe tanto sudato, nè soppportati così lunghi affanni, e fatiche, quante ne prova chi pensa di giungere in porto col solo, e continuo imitare. Ma per giungere a tanto grado di perfezione, uopo è di studiare assai, di molto disegnare, e di rendersi la prospettiva facile, e famigliarissima.

Questo studio, l'assiduità, che richiede, il maggior diletto, che prova il giovane disegnando una testa, una mano, un piede, di quello che ritrova disegnando con linee, alcune superficie in prospettiva, l'opinione generale, che bisogna disegnare, e copiare giorno e notte, (io voglio ripeterlo) distolgono il giovane da tale studio, come difficile troppo, nojoso, e non necèssario al pittore figurista. Ma se i principj sono poco grati, e lungo troppo sembra lo studio, sappia il giovane che applicandosi ad esso con buon metodo, assai meno aspra, e meno lunga ritroverà la via, e che quando si giunge a certo segno, si apprendono modi espediti per porre in prospettiva, deviando da tutt'i mezzi elementari, che occorrono ne' principj. Devesi poi egli persuadere, che mentre teme d'al-

lungare il cammino, infatti lo abbrevierà non solo, ma lo sceglierà più opportuno, e certo, anzi necessario all'eccellenza dell' arte. E ben si è fatto osservare, che nessuno di quelli, che, rari nella loro età, e nelle passate, hanno saputo migliorare il disegno, ha trascurato lo studio della prospettiva; e i grandi maestri, che nelle migliori età fiorirono, tutti l' hanno studiata; e quì basti finalmente l' aureo precetto dell' immortale Leonardo: » Studia la » scienza, e poi la pratica nata da essa » scienza; « e quelle memorabili parole, che leggonsi le prime ne' suoi precetti: » Il gio- » vane deve prima imparare prospettiva per » le misure d' ogni cosa. «

Ma quì sembrami udire molti, i quali, colpiti da queste massime, mi oppongono, che con esse sarebbe il disegnatore di figura costretto al compasso, come un disegnatore architetto, e che per tal modo non farebbe, che disegni secchi, meschini, e privi di quella fluidità di linee, facilità d' operare, e bellezze di spontaneità, che tanto piacciono. A ciò io credo poter rispondere, che il giovane, esercitato nello studio di prospettiva, forma un' utilissima abitudine per ben giudicare gli effetti, che essa geometricamente produce, facilita il retto modo di vedere, e di giudicare de' corpi, e si ammaestra con via certa

ne' più difficili scorci. Che se il sempre servirsi delle regole prospettive, di troppo urta le massime, e la pratica generalmente invalsa, non potrà però, saggiamente ragionando, negarsi, che in ogni e qualunque figura posta in azione, non possa essere di certa utilità il porre in prospettiva le lunghezze delle ossa, poi dal vero, e da' buoni modelli ritrarre le forme, i lumi, e le ombre, metodo usato da quello stesso Buonarroti, colla testimonianza del quale vorrebbesi escluso l'uso delle seste. Nè credo possa citarsi pittore alcuno, che nel disegno o abbia potuto migliorare l'arte, o distinguersi, che della prospettiva fosse ignaro. Fra le tante vite e memorie, che degli artefici abbiamo, io non so d' avere giammai potuto ritrovare chi, non conoscendo la prospettiva, sia stato disegnatore valente di figura; e la sana ragione insegna essere grave errore il supporre, che le buone regole inceppino, e troppo vincolino l' ingegno. Il P. André risponde a quelli, che simile obbiezione fanno sulle leggi musiche: *Non certes ; la rigueur des règles ne va point jusque-là pag.* 80, e così puossi rispondere sulla osservanza delle regole del disegno.

Altri a queste massime opporranno, avvilirsi di troppo con esse la pittura, sottopo-

nendola a principj meccanici, al regolo, ed al compasso, dovendosi il talento pittoresco ripetere dal gusto, dalla finezza dell' occhio, dalla disposizione alla grazia, e non mai da alcun altro principio, che renda serva la mano, che tolga l'estro, e che vincoli l'ingegno; esservi notabili esempj di pittori nati, e formati colla sola imitazione de' buoni modelli; bastare l'assiduo studio, e la continua imitazione a disporre l' occhio al bello; inutili essere tante metafisiche sottili argomentazioni, ove la mano deve operare, condotta dal buon talento, e dall' assiduo esercizio. Dopo ciò, che si è detto degli antichi, e de' vecchj in quanto al fatto, ed ai precetti loro, e dopo quanto brevemente ho procurato di mostrare colla ragione, io mi credo dispensato dall' esame di queste volgari obbiezioni, immeritevoli di confutazione, abbandonandole all' imparziale giudizio di chi scevro di prevenzione, e di contrarie abitudini, può solo rettamente giudicarle.

CONCLUSIONE.

Vera arte non può a ragione chiamarsi quella, la quale sia priva di principj: nè fra le belle arti potrebbe al certo annoverarsi il disegno, se di essi privo, abbandonato fosse alla sola facoltà dell' occhio, e della mano nell' imitare. Il giovane pertanto, che in questa difficile arte brama rendersi eccellente, prima conoscer deve questi principj, e non affidarsi alla sola, sebbene assidua, pratica dell' imitazione. Questi necessarj principj possono ottenersi colla lettura de' migliori trattati, e della storia. Utilissimi precetti ritrovansi in quelli, e da questa sì antica, che moderna, ove attentamente si rifletta, ben si comprende esservi tanta disparità fra le massime, ed i principj praticati dai greci, e dai moderni artefici de' migliori secoli, dai principj, e dalle massime de' posteriori tempi, quant' è la disparità delle opere di queste diverse epoche. Gli antichi, ed i moderni maestri hanno profondamente studiata l' anatomia, nè hanno essi sdegnato di trattare il compasso, ed il regolo per le proporzioni, e per la prospettiva nello studio della figura. Per tal modo l' arte è da essi stata ridotta

alla perfezione colla teorica; e gli antichi l'hanno saputa regolare coll' aritmetica, e colla geometria, non meno forse di quanto fecero per l' architettura, e per la musica. Nè creda alcuno che lo studio, e l' uso de' sovrallegati principj si oppongano alla celerità dell' operare, che anzi, quando siansi resi famigliari, assicurano la riuscita, ed abbreviano il tempo nell' esecuzione delle opere; e basti l' addurne in esempio il Buonarotti, ed il Durero, i quali così operando si sono resi maravigliosi anche in questa parte.

Dall' autorità, e dalla storia passando a ciò, che la ragione insegna, ella è ben chiara cosa, che non vi essendo bellezza ne' corpi, privi di buona corrispondenza delle parti, necessaria si rende la notizia delle loro armoniche proporzioni. Ma per ben disporre, ed armonicamente formare i corpi uopo è di conoscerne la parti, e la struttura delle membra. A questo fine la ragione dimostra essere necessaria una perfetta cognizione dell' osteologia, e della miologia in quanto può dall' occhio discernersi. Dico perfetta, perchè una leggiere notizia de' più apparenti muscoli, e delle sole principali ossa non basta che al mediocre, e non mai all' eccellente disegnatore. E su questi due primarj fondamenti dell' arte ragionando, ben si scorge la neces-

sità di buona pratica nella prospettiva, senza della quale non possono essere note con certezza le apparenti misure della membra di una qualunque figura posta in azione.

Ho esposte così le mie opinioni, studiandomi d' essere breve, o piuttosto ho esaminato quali fossero quelle de' maestri nostri nell' arte, siano essi antichi, o di non lontani secoli. Gli addotti fatti non sembrano soggetti a dubbio, nè pare, che da essi dissonanti siano le accennate conseguenze. Mi è sembrato, che il pensiero d' esaminare l' istoria dell' arte, indicando con quali principj siasi essa formata, e perfezionata, avesse qualche novità, e molto potesse giovare ai giovani, che nell' arte si incamminano, ed ho creduto aggiungere ciò, che a mio credere è conforme alla ragione. Nè spero alcuno vorrà attribuirmi ciò, ch' io non intendo di dire, cioè ch' io voglia sempre nelle mani del disegnatore, e del pittore il compasso. Tutti gli eccessi sono dannosi, e se la totale dimenticanza, o il troppo scarso uso de' mezzi pratici è da fuggirsi, non sarà meno da fuggirsene l' eccesso. È in questo senso, ch' io penso d' aver scritto, e se qualche espressione parrà ad alcuno, che se ne scosti, prego voglia considerare quanto poco sia generalmente studiata la teorica, e quanto forti, e pre-

cisi siano i precetti de' maestri; nè voglia dimenticare, che non della pittura ho scritto, ma del solo modo di apprendere il disegno della figura, e di rendersi in esso disegnatore eccellente; soggetto meritevole di ben ragionato, ed esteso trattato, a stendere il quale potrà forse venire eccitato qualche maggiore ingegno da questa mia onesta fatica consacrata ai giovani studiosi.

AVVERTIMENTI

INTORNO ALL' USO

DE' COLORI AD OLIO

DIRETTI

AI GIOVANI PRINCIPIANTI.

PROEMIO.

Non può certamente essere discaro al giovane, che dalla matita intende passare alla tavolozza, ed ai pennelli, l'avere un' ingenua narrazione di quanto ho potuto esperimentare, ed osservare nella pratica di alcuni anni. E giudicando dall' oscurità, nella quale mi sono ritrovato nel dar principio al dipingere, e da quanto ho inteso da altri, io mi lusingo, che non di poco giovamento, nè di poca utilità siano per riuscirgli le avvertenze, e le massime, che sono per partecipargli, sebbene a poco numero limitate. E ciò tanto più io credo sia per riuscirgli grato, perchè, da quanto i pittori hanno colle stampe pubblicato, non credo possa imparare molto per la buona pratica de' colori, pochissimo essendo del modo di dipingere da essi stato trattato, e perchè il modo di dipingere è in gran parte abbandonato al naturale talento del giovane, che intraprende la pittura. Al che mi farò lecito d' aggiungere, che non molti sono proclivi ad insegnare ciò, che il lungo studio, l' esperienza, e la riflessione ha loro fat-

to conoscere di vero, e di buono, essendovi anzi molti, che non lasciano travedere la pratica, che tengono, e cuoprono con certo mistero le minime cose, che l'uso ha loro insegnate. È inoltre tanto vario il modo da varj pittori prescelto, e praticato, che tanta varietà induce ad incertezza; onde d'ordinario il pittore da sè si forma un sistema suo proprio, non solo per la maggiore affezione, ed abitudine dell' adoperare piuttosto un colore che un altro, considerandolo come più sicuro, e di maggior durata, o più atto a buone tinte, ma per il modo ancora di servirsene.

Che se questo mio piccolo lavoro non ha per oggetto il difficile dell'arte, non intendendo io ragionare sul colorito, sull' accordo, sulla degradazione delle tinte, sulla prospettiva aerea, nè su alcuna di quelle tante parti, che formano il vero pregio dell' artefice, non per questo può considerarsi di poco momento tutto ciò, che ha relazione al fisico, e materiale modo di trattare i colori. Della difficoltà, e del pregio, che vuolsi ne' dipinti, molto si ha presso gli scrittori, che o della pittura, o delle arti in genere, o dell' istoria, o delle vite hanno scritto. Senza buon metodo però nella parte fisica, per quanto belli, ed eccellenti siano i dipinti, poco durano, e

tanto si offuscano, che il loro pregio rimane in gran parte distrutto. Ed è veramente spiacevole, e lagrimevol cosa la tanta quantità di opere stupende, che ora veggonsi ottenebrate, e prive di quella bellezza di colorito, col quale dagli artefici sono state condotte e rese illustri. De' Caracci, artefici sommi, e di tanti della scuola veneta, non eccettuati i più rari, e grandi, hannosi de' quadri ad olio, che oramai non rappresentano, che una notte oscura, singolarmente nelle parti ombrose, che più non lascia discernere varietà alcuna di tinta, e di riflesso, e lascia quasi dubbia l'azione della figura, ed il partito delle pieghe de' panni. Io ben mi ricordo, che, essendo in Venezia nel 1782 per fare degli studj di pittura, eranvi in quella città alcuni pittori, condotti dal pubblico, che nettavano, o piuttosto scorticavano quadri stupendi di Paolo, di Tintoretto, e di Tiziano, i quali dicevansi anneriti dall' azione dell' aria salsa del mare. Ma ben facile mi fu il persuadermi quanto erronea fosse quella massima, avendo in quella stessa città veduto i dipinti, che una maggiore età contavano, ne' quadri dei Bellini, di Marco Basaiti, e di altri, assai più conservati di quelli della migliore, e meno vecchia scuola. Questa maggiore conservazione, che non solo in Venezia, ma in tutta

l' Italia, ben si scorge nelle pitture de' più vecchi maestri, superiore d' assai a quella dei posteriori, non da altro deriva, se non dalle maggiori diligenze usate nel trattare i colori nella loro scelta, nelle imprimiture, ed in tutto ciò, che il modo pratico, e fisico concerne. Que' primi, e vecchi pittori, che ad olio dipinsero, dovettero usare grandi cautele, e ciò era ben naturale che accadesse in un modo di nuovo ritrovato, o almeno che novellamente si introduceva. Erano inoltre quelle scuole avvezze a somma diligenza in tutte le parti dell' arte, onde più la diligenza nelle opere loro si ammira, che certo sapere da grande e libero maestro. I loro successori, più imaginosi, e più grandi nella maniera, hanno poi di molto trascurate varie diligenze; e considerandole, in certo modo, non appartenenti al sublime dell' arte, sembrarono loro immeritevoli d' essere dal grande artista rispettate. Ma ben s' ingannarono, perchè le sublimi opere loro ad olio dipinte, in grandissima parte si sono perdute, e quasi tutte sono offuscate ed annerite assai più di quanto averebbero fatto, se quelle diligenze non fossero state trascurate. Ecco i principali motivi, che mi determinano a comunicare, per lume de' giovani, ciò, che io ho potuto dedurre colla pratica, e coll' atten-

ta osservazione: e se poco io dirò, sarà questa modicità in parte compensata dalla certezza, e dalla verità dell'esperienza. Non trattando io pertanto dell'arte della pittura, della quale molti hanno scritto, passo ad esporre alcune separate massime intorno ai colori, non già da chimico, esaminandone le sostanze, l'azione vicendevole, e quella, che aver possono coll'olio, ma semplicemente limitandomi al modo d'usarli, dipingendo, per il loro migliore effetto, per la più durevole conservazione loro, e per quella de' quadri, come l'esperienza mi ha insegnato. Nè farò cenno delle massime necessarie all'artista intorno al vero pregio dell'arte, se non per incidenza ove mi sembrerà che la materia lo esiga. Ciò premesso passo ad alcune avvertenze.

I.

Sommamente contribuisce alla conservazione de' quadri ad olio la buona imprimitura. Se la colla è troppo forte; se alla biacca per minor spesa, o per frode del venditore, vi si mischia del gesso, in pochi anni i quadri si screpolano; e per accomodarli conviene foderarli, e porli su d'un'altra tela, operazione, che rare volte, e forse mai si fa, anche dai più diligenti, senza qualche danno del dipinto.

II.

La tinta dell'imprimitura sia piuttosto bianca, o almeno chiara, di quello che oscura. E quel grado di colore sarà opportuno, il quale basti a disegnarvi sopra col gessetto, in modo che il disegno facilmente si distingua.

III.

Gli olj esiccanti, cioè quelli di papavero, di lino, e di noce sono atti per dipingere: ma da quanto ho esperimentato credo preferibile quello di noce. Ottimo si ottiene quando si prendano noci, che sgusciate abbiano bianco lo spicchio; poi si ponghino in acqua calda, e si pelino: asciutte all' aria, qualunque speziale ne estrarrà un bell' olio, usando panni netti, mondezza nel torchietto, non comprimendo troppo, e non riscaldando prima gli spicchj. L' olio, così fatto, si passa per carta nel modo consueto, e riposto in bottiglia vi si getta dentro del piombo da caccia, detto *pallini*, all' altezza d' un dito circa. In poco tempo tutto il grasso s'abbassa, e l'olio viene limpido come l'acqua. Si ha in questo modo anche un olio bello dalle noci non pelate, ma non così perfetto come dalle pe-

late. Ho osservato che l' olio vecchio e vischioso ingiallisce, e che il nuovo conserva meglio i colori, sebbene asciughi con minore facilità.

IV.

I colori si possono dividere in naturali, ed in artificiali. De' naturali i più sono terre; e varia è l'opinione de' pittori circa la loro durata. Per mia istruzione ne ho fatta prova, e conservo tutt' ora una tela d' imprimitura bianca, sulla quale, sono già trentacinque anni e più, ho esperimentato tutti i colori, che mi erano noti, tanto naturali, che artificiali. Su d' essa tela, con i colori macinati tutti collo stesso olio, ho formate tante mostre quanti erano i colori. Nel formare queste mostre col pennello ho posto sulla tela ciascun colore, come si suol dire, a *corpo*, cioè grosso e non disteso sottilmente. A queste mostre di separati colori altrettante ne ho aggiunte, unendo a ciascun colore un poco di terra d' ombra, e ne ho formate altrettante tinte. Ciò fatto, ho formate altre mostre di ciascun colore semplice, posto sottilmente a foggia di semplice velatura, e non a corpo. Ecco ora, dopo tanti anni, il vero stato di quest' esperienza, che mi è sembrata atta a

fissare un' opinione fra le varie, che ho udite intorno alla durata de' colori:

1.° La terra d'ombra coll' olio è colore pessimo, avendo ridotti tutti i colori ad una egual tinta fosca, ed ingrata. Non parlo di quell' abbruciata, che alcuni dicono buona, e che da me non si è esperimentata.

2.° Le terre tutte poste in corpo si sono offuscate, e sono accresciute di valore; ed all' opposto le velature si sono conservate assai più, ed hanno tutt' ora il loro grado.

3.° I colori artefatti, cioè le lacche, il cinabro, lo stile di grana, l' azzurro di Berlino ec., si sono conservati assai bene, e le velature loro egualmente.

Da questa esperienza ho creduto dedurre: 1.° Che molti colori, creduti di poca durata, tali in fatti non sono: 2.° che le terre vogliono essere adoperate colla biacca, e non troppo da esse sole: 3.° che generalmente parlando i colori o tutti o quasi tutti sono buoni, quando si sappia conoscerne la natura, usarli convenientemente, con olj buoni, e senza troppo tormentarli col pennello, singolarmente allorchè incominciano a prendere consistenza, e si dispongono ad asciugarsi.

V.

Il pittore deve saper variare le tinte, renderle armoniose, e grate, e così contrapporle dipingendo, che non già il bel colore, ma il bel colorito si ammiri, lasciando il bel colore agl' inverniciatori di carrozze, e di mobili. Questo bel colorito, che gl' inesperti confondono co' bei colori, e ch' è tanto difficile, io credo possa singolarmente ammirarsi nelle opere del Correggio. Ma in esse avendo io fatto studio in Parma, e singolarmente nel quadro del s. Girolamo, ora esistente in Parigi, ho dovuto osservare, che sebbene il colorito sia sommamente bello, e brillante, pure non vi si scorge quasi pennellata alcuna di bel colore. Quella bellezza è l' effetto delle variate mezze tinte da quell'artefice sommo così contrapposte, che l' una serve di giovamento all' altra: sicchè l' unione loro rappresenta un bel rosso, un bel giallo, un bel celeste, sebbene nessuno di questi colori sia ivi posto da sè solo, e semplice. E di ciò singolarmente io mi ebbi a persuadere allorchè tentai d' imitare il bel giallo del panno, che l' Angelo, vicino a s. Girolamo, ha sul petto, e che nessuno de' tanti copisti, che ne fecer copia, a quanto mi fu assicurato da

que' professori dell' accademia, ha saputo imitare. Nel farne copia, avend' io l' opportunità d' esaminare il dipinto da vicino, andava diligentemente componendo le tinte, studiandomi d'imitarne la bellezza. Le tinte da me apparecchiate sulla tavolozza sembravano più vaghe, e più gialle di quelle dell' originale, col quale andava di mano in mano confrontandole. Malgrado però tanta diligenza, il mio dipinto non potè accostarsi a buona imitazione; e tanto il mio lavoro riescì inferiore alla vaghezza dell' originale, quanto non può esprimersi, mostrando la copia un giallo comune, ed un bellissimo, e grato gialletto l' originale, formato con grande varietà di tinte prive quasi di giallo. Dal che si scorge che il bel colorito dipende dalla contrapposizione, e dall' insieme e dalla varietà delle mezze tinte, e che il solo occhio dalla natura privilegiato, e dall' attenta pratica, ed osservazione istrutto, può giungere a tanto di saperle distinguere, formare, e maestrevolmente contrapporre. Ben si scorge da chiunque come un nudo dipinto sembra ravvivarsi nelle tinte, e crescere il grado loro, se un panno bianco in parte lo copra, ed all' opposto impallidire, e perdere di forza se le tinte della carnagione siano contrapposte ad un panno di un rosso vivace. Ma il conoscere gli effetti delle minime contrapposizioni,

che si ottengono colla moltiplicità delle mezze tinte, non è concesso che a pochi. Malgrado però queste verità, da ritenersi quasi canone fondamentale di buona maniera, il pittore deve usare molta diligenza nella scelta, e nella preparazione de' colori. Devono questi essere belli, vivaci, netti, e bene apparecchiati. Le terre singolarmente vogliono essere lavate in più catinelle di acqua, versando dall'una nell' altra il colore, in modo di liberarlo dalle parti sabbiose, le quali depositano al fondo della catinella prima delle altre, ed hanno sempre il colore poco brillante, e cupo.

VI.

I colori vogliono essere sottilmente macinati, acciocchè il dipinto possa dal pittore formarsi con superficie liscia; nè creda alcuno, che ciò sia cosa di poco momento, giacchè la superficie liscia formata da colori, i quali sembrino fusi, e non trascuratamente posti col pennello, non dà ricetto alla polvere, onde meglio si conserva il dipinto; e molto contribuisce alla bellezza de' colori stessi. Vediamo ciò accadere in qualunque corpo colorato, sia esso di legno, o di pietra, o di qualunque altra materia, giacchè il colore

sempre si mostra più vivace, e brillante, quanto più la superficie è levigata: che se è rozza e granita, fosco riesce il colore, ed alle volte quasi non si può distinguere. Quelle ineguaglianze, che ha seco la superficie scabrosa, forma tante piccole ombre, le quali si oppongono alla riflessione della luce, e dei raggi colorati.

VII.

Oltre al sottilmente macinare, ed all' usare sempre molta nettezza ne' colori, per non imbrattarli, tanto nel macinarli, quanto nell' apparecchiarli sulla tavolozza, e nell' usarli coi pennelli, l' esperienza mi ha provato, che il colore si mantiene sempre più nel suo stato naturale e bello, quanto minore è la quantità dell' olio, al quale è unito; perchè l' olio, sebbene ottimo e purgatissimo, col tempo qualche poco ingiallisce, ed altera il colore.

VIII.

Mi è parso di vedere, che sebbene i colori da molto tempo macinati coll' olio sembrino potersi condurre con minore difficoltà di quelli, che da poco tempo siano stati apparecchiati, pure non sia da fidarsene molto,

perchè questi colori vecchi, e da lungo tempo così conservati, cangiano, e si alterano assai più di quelli, che lo siano di fresco. E ciò è conforme a quanto ho già detto intorno agli olj vecchi, e che sono in parte vischiosi, e densi.

IX.

Non basta apparecchiare con buona scelta, con nettezza, e col diligente macinare i colori, se non si usano convenientemente. Il troppo sottoporli all' azione del pennello, e come dicono i pittori, il *tormentarli,* è cosa pessima. Se fosse possibile il così dipingere, che posta la pennellata, più il colore non si conducesse col pennello, si otterrebbe, il massimo buon effetto di colore; ma ciò non è sempre possibile, e si ottiene in parte col lungo uso.

X.

Oltre alla necessità di non tormentare troppo il colore, evvi a quanto ho potuto osservare un' altra essenziale considerazione da non trascurarsi, la quale mi sembra confermata dall' esperienza, che ho quì sopra riportata al num. IV, e dall' osservazione su ciò, che ho

dipinto, e su i quadri. Concerne questo il modo di porre i colori nel dipingere, essendovi grande disparità d'effetto nel porli piuttosto a corpo, che leggeri quasi velature. I colori, che di loro natura tendono a crescere d'oscurità, e ad offuscarsi, vogliono nell'abbozzare, essere misti alla biacca generalmente parlando, e se si pongono soli, e vi si replica sopra nell'impastare, in poco tempo crescono assai, offuscano, ed anche anneriscono il dipinto. Noi vediamo ciò nelle opere di artefici altronde valenti, i quali non avendo temuto di porre questi colori a corpo, e soli, ora non presentano che oscurità e tenebre. Giudicando da quanto ho rilevato colla pratica, e coll'osservazione, e singolarmente ne' quadri del Correggio, per ottenere un buon effetto, e per la conservazione del colore si deve abbozzare sempre con tinte chiare, e con mezze tinte; collo stesso metodo si deve cuoprire, cioè impastare, e ricuoprire quanto abbisogna, procurando quanto più si può una buona degradazione, e conservando anche le masse delle ombre di poco superiori in forza alle parti illuminate; e quando si è così ridotto il dipinto al suo finimento, le ombre tutte devono essere poste con colori leggeri. In questo modo, osservate le altre sopra esposte diligenze, il

dipinto non può nè offuscarsi, nè annerire, a meno che con qualche pessima vernice non si deturpi.

Sebbene poi queste poche mie avvertenze sul modo di colorire ad olio, non abbiano per iscopo le massime teoriche di buon colorito, ma semplicemente un' istruzione fisica ai giovani principianti sull' esperienza mia fondata; pure non voglio trascurare di prevenirli su di un errore, nel quale potrebbero cadere. Quando dico *velature* e *velare* non intendo già, che il colore trasparente, e leggero, e di una sola tinta venga dato uniformemente a tutta la parte dipinta, che si vela. Io sono ben lontano da simile pensiero, e solo intendo, che tutt' i colori, e tutte le tinte, colle quali si vuole dar forza e vigore, debbono esser poste leggere, e trasparenti; ma con quella varietà, ch' esige la cosa dipinta, sia per i riflessi, che da sè stessa forma, sia per quelli de' corpi vicini, per l' armonia del quadro, e per tutti quei buoni effetti, ch'offre la natura a chi sa vederla qual'è. E per tal modo così penso, che giudico anche ne' panni si debba avere questo riguardo: sicchè un panno rosso, per esempio, deve essere finito con colore leggero tanto nelle parti illuminate, quanto, e molto più, nelle ombre; ma quel rosso, col quale si vela, de-

vesi dal buon pittore variare e rompere opportunamente o con altri rossi, o col giallo, o col bleu, o col nero come meglio conviene. Le velature uniformi di un colore solo si lascino agl' inverniciatori, i quali ne possono fare buon uso ne' mobili, ma dai quadri vogliono essere proscritte da chi ha vero gusto di pittura.

Da tutto ciò, e dal numero antecedente vorrà il giovane avvezzarsi ad abbozzare con colori quanto più si può chiari e misti a poc' olio e finire con colori leggeri, i quali oltre al non annerire, presentano altresì certa trasparenza assai grata, e tale che troppo difficilmente, e forse mai, si può imitare col colore a corpo; e che quando pure si giunga ad imitare, è poi sottoposto a grande pericolo d'offuscarsi. Gli antichi, che meglio si sono conservati, ed il Correggio, hanno dipinto in questo modo; e ciò si scorge chiaramente da chi ha l'occhio atto a saper discernere, e vedere; ma questo dono della natura, che l'abitudine dell' attento osservatore migliora, non è dato a tutti, come non a tutti è dato il perfetto udito per istudiare la musica.

XI.

Ho potuto anche osservare, doversi usare molta cautela nel far uso de' neri. È trop-

po facile il confondere l'ombra col nero; e pure sono due cose assai diverse: giacchè nelle ombre di buon dipinto vi si devono scorgere, e distinguere le parti ombrate, nè puossi ammettere una pennellata nera, se non nella vera e profonda oscurità di un panno, o di altro qualunque corpo nero. Sono poi anche assai diversi i neri fra loro, e producono effetto diverso. Il nero d'avorio, quello di carbone di vite bene abbruciato, de' quali ho esperienza, sono ottimi, quando siano convenientemente adoperati; tendono al bleu, e servono anche a formare un bel celeste misti a biacca, ed opportunamente contrapposti ad altre tinte, e colori, che giovino a farli belli. Il nero di Colonia tende al rosso, ed è ottimo per velare i capelli, e le altre tinte a lui armoniche; ma chi lo adoperi con corpo, si ritroverà ingannato, perchè messo a corpo cresce di forza. Vi sono i neri di altre terre, di noccioli di pesche, e di cerase, e di carta abbruciata, de' quali nulla so dire, perchè non li ho usati, eccettuato quello di pesche, che ho subito abbandonato, sembrandomi, che troppo ingagliardisca.

XII.

La biacca dev' essere di buona qualità, tutta di piombo ottimamente calcinato; deve avere corpo, ed essere candida, e lucida. Ma nello stesso modo, che somma cautela esige l' uso de' neri, così somma pure ne richiede il bianco. Una pennellata bianca non può servire che al più bel lume di un panno bianco. Vuolsi adunque adoperare con molte mezze tinte, le quali formano una delle maggiori difficoltà, ed uno de' maggiori pregi. Con esso si dà molto rilievo agli oggetti dipinti, e si ottiene varietà, ed armonia; ma per giungere a tanto grado nell' arte, poco giovano le buone istruzioni, se a diligente pratica non vada unita la felice struttura dell' occhio, e l' attenta osservazione del vero.

XIII.

Se il pittore potesse dare alle opere tutto il tempo, che i colori richieggono per asciuttar bene, prima di ritornarvi sopra ricoprendo le bozze, ed il dipinto, i colori non prosciugherebbero. Grave, e duplice difetto è il prosciugamento, diminuendo esso la vivacità e la forza del colorito, e cagionando al pit-

tore molta difficoltà nel ridurre il dipinto a perfetto accordo. Quando si ritorna su colori di fresco dati, e vi si dipinge sopra, quel nuovo dipinto *rientra*, come dicono i pittori, i colori *prosciugano* e non mostrano la loro vera qualità, e grado. E quantunque coll'uso delle vernici date al quadro questi colori rivivano, e si mostrino in tutta la loro bellezza, del che si dirà in seguito; pure è sempre questo prosciugamento assai incomodo all'artefice, perchè gli toglie la vista del vero stato del dipinto, che tanto giova, anzi pare necessaria a ben accordare il quadro, sebbene in parte supplisca la memoria, e la pratica. Mi sono studiato di ritrovare il modo, che atto fosse ad impedire questo dannoso, ed incomodo prosciugamento; e giudicando da quanto l'esperienza mi ha insegnato, parmi poter dire esservi il mezzo opportuno ad impedirlo, e ad ottenere, che anche impastando, e ricoprendo di fresco, il colore non si appanni. È questo mezzo assai semplice, ed innocuo. Io ho usato di dare alle bozze, ed anche al dipinto, allorchè tutto io lo ricopriva, una vernice leggera di spirito di vino con sandracca. Prima di darla io riscaldava la parte, che voleva coprire di nuovo colore, avvicinandovi una scaldinella con poco fuoco; data in questo modo, riesce sottile.

Temeva che la vernice potesse fare screpolare il colore, ma l'esperienza mi ha provato non doversi ciò temere, essendomi ottimamente, e senza pericolo alcuno riuscito l'uso con buon effetto. Io posso fra le altre cose mostrare, a chiunque lo brami, una copia da me fatta sull'originale quadro del Coreggio detto del s. Girolamo in Parma, ed ora trasportato a Parigi, copia dipinta nell'autunno dell'anno 1781, la quale si conserva tanto bene, che niente di meglio, in quanto alla conservazione, può bramarsi. Spiacemi di non ricordarmi la dose della sandracca, e dello spirito di vino; ma con poca esperienza chiunque da sè potrà giungere a determinarla; e sempre gioverà il dar principio con poco; e quando si vede che basta perchè il colore non rientri, inutile sarebbe accrescere la sandracca.

XIV.

Quando si ritorna coi colori sul dipinto per ritoccare alcune parti, o per le velature, delle quali ho parlato di sopra, o per perfezionarlo, riesce opportuno assai il disporre la parte, sulla quale si ritorna, in modo, che il pennello corra con facilità, e che il colore tosto si stenda. Se il dipinto è asciutto,

non è facile condurre il pennello, ed il colore non si unisce in tutte le parti con quello, che gli è sotto. Per ben disporre la parte, che si vuole ritoccare, sia per correggerla, sia per renderla, per quanto si può, perfetta, ecco la vernicetta, che ho io usata sempre, e che l'esperienza, ed il tempo mi ha confermata ottima, e comoda, perchè, fatta che sia, può conservarsi lungo tempo. Si macina con pura acqua, e sottilmente del mastice, quanto più si può bello, chiaro, non giallo; lo stesso si fa macinando sottilmente e separatamente del sale di Saturno, scegliendolo fra il più bello. Macinati, che siano con acqua e ben sottili, se ne prenda di ciascuno un'eguale quantità di volume, e si macini di nuovo coll'olio di noce, come si fa coi colori, e si riduca a quella consistenza, che ai colori si suol dare. Quando occorre servirsene, se ne prende la quantità, che abbisogna, e sulla tavolozza colla *coltella* si ripassa, aggiungendovi dell'olio, per renderla più scorrevole. L'esperienza ne insegna presto la quantità secondo l'uso, e la parte, sulla quale si vuol dare. Questa vernicetta così apparecchiata si tiene sulla tavolozza, come si tengono i colori. Con un pennello ben netto si copre di essa il dipinto, poi con pannolino fino, nel quale riesce opportuno per maggior

diligenza di porre un poco di cotone, si pulisce dilicatamente con mano leggera, in modo che poco o nulla rimane, ma il pennello vi corre sopra fluido, e facile; meno difficile riesce il lavoro; ed il nuovo colore ottimamente si unisce a quello, che vi è sotto, non lasciandovi quel non so che di secco, ed aspro, che d'ordinario risulta dal ritoccare senza prima ungere la tela. Due ottime qualità, oltre al rendere scorrevole il pennello ed il colore, ha questa vernice: imperocchè il sale di Saturno fa che i colori, anche neri, e le lacche medesime, asciughino senza far uso dell' olio cotto, il quale sempre, per quanto sia perfetto, altera il colore; e fa altresì che i colori tendano più al rendersi chiari, che all' offuscarsi. Questa vernice serve anche come semplice essiccante, mischiandone qualche poco co' colori che ne abbisognano. In quanto poi al modo di conservarla pel giornaliero uso, essa può riporsi in una vescichetta, come si suol fare coi colori, o in qualche piccolo recipiente di vetro, o di terra inverniciata, ponendovi sopra, per alcuni giorni, dell' olio di quello, che si adopera coi colori; poi dopo alcuni giorni, l' olio si versa, e si pone dell' acqua, nella quale si lascia la vernice, avvertendo però di cambiar l'acqua di tempo in tempo. Ponendola nell'acqua su-

bito fatta, accade alle volte, che il sale di Saturno si stacca dal mastice; non così se si lascia prima alcuni giorni nell'olio; ed altronde ponendola nell'olio, e lasciandovela lungo tempo, si fa vischiosa, e col glutine, che forma, non solo ingiallisce, ma lega il pennello, e non dispone opportunamente la parte, che si vuole ridipingere, o ripassare col ritocco.

XV.

Il conservarsi de' colori molto dipende anche dalla superficie, che si è loro data. Disposti sulla tela, o sulla tavola in modo, che o per l'ineguaglianza della materia, sulla quale si è dipinto, o per essere poco macinati, o rozzamente dal pennello trattati, presentino una superficie scabrosa, e ruida, soggiaciono a grave danno. Entra la polvere in quelle ineguaglianze, che il pennello vi ha lasciate, e se il quadro è collocato in luogo soggetto ad un'atmosfera umida, sempre più la polve vi si attacca, e col lungo trascorrere del tempo lo imbratta, e lo deturpa. Al che vuolsi aggiungere, che la superficie ben pulita, uniforme, e liscia mostra il proprio colore assai più vivace, e grato, di quello che si faccia dalla superficie granita, e che

abbia il colore quasi messo a pezzi con dei tocchi, e delle pennellate grosse, e tutte da' peli di un ruvido pennello solcate. Penso pertanto che debba il giovane studiarsi di porre il colore, nel dipingere, con mano leggera senza troppo caricarne il pennello, e conducendolo in modo soave, e gentile per disporlo sottilmente, e quanto più da lui si possa liscio, e senza ineguaglianze, singolarmente nel dar compimento all'opera. Se però così si facessero anche le bozze de' quadri, e nello stesso modo si ricoprisse impastando, non si darebbe, che poco corpo a quelle tinte, alle quali giova l'averne molto, e la pittura riuscirebbe, come si suol dire, magra, e poco nutrita. Dirò pertanto, sembrarmi metodo ottimo il formare le bozze con pennelli forti, colori duri da poco olio resi trattabili, e posti con molto corpo: quando questo primo lavoro è asciutto, lisciarlo, strofinandolo tutto con osso di seppia, il quale forma una superficie ben piana, ed unita: ciò fatto, ricoprire con colore di corpo, e ritornarvi sopra quanto abbisogna, sempre usando il colore con corpo: ridotto che sia il lavoro colle tinte al grado di compimento, ripassarvi sopra di nuovo leggermente l'osso di seppia; poi ultimare l'opera con colori leggeri, ossia colle velature. E quando si è abbozzato, e

si copre, e ricopre ottimo è l'uso d'un pennello sfumatore, maestrevolmente, e con legger mano adoperato; col quale appianando i fili, che seco lasciano le pennellate nel dipingere, si dà altresì un giro uniforme al dipinto; sicchè sembra quasi, che le tinte tutte siano state poste con una sola pennellata, e veggonsi le parti, i muscoli, e le pieghe condotte col medesimo andamento, ed a seconda della forma, che hanno. In questo modo si riduce il quadro bello, liscio, e diligentemente lavorato: tutte le tinte, e le minime cose si offrono in un aspetto favorevole, non essendo interrotte dalle minime, ma frequenti ombre, e da quella variazione di luce, che necessariamente deriva dalla superficie scabrosa, ed ineguale. Cosa è questa da non trascurarsi; e se qualche pittore pratico, e valente sprezza queste diligenze, quasi indegne dell' uomo, che sappia, dica pure ciò che gli piace; lasciamogli la libertà d'opinare come gli aggrada: i suoi quadri proveranno, nel corso di non molti anni, essere così necessarie queste cautele, e queste diligenze al pittore, sebbene perito, e sommamente franco, acciocchè i suoi lavori si conservino, quant' è necessaria la teorica per la buona pratica del disegno. E quì io voglio far riflettere al giovane, che le diligenze soprannarrate non esclu-

dono la libertà del tocco, nè il bel modo di condurre il pennello; nè devesi confondere la diligenza collo stento, cose separate, e diverse assai l'una dall' altra. Le pitture così condotte, com' io dico, sono liscie, sono di bella superficie, ma in esse vi si scorgono le pennellate, ed il giro del pennello anche nelle più piccole parti a seconda di esse; il che giova assai a dar rilievo alla pittura. Ammirasi ciò ne' valenti pittori, e singolarmente nel Correggio, i cui dipinti sembrano uno smalto, grossi di colore nelle tinte, sottilmente velati nel perfezionarli, e nelle ombre; e mostrano il pennello così leggermente condotto, e così raggirato nel giro delle parti, che non pare, che mano umana vi abbia travagliato, ma bensì una mano angelica, e tutto sembra ultimato, e perfezionato col fiato. Piacemi d'addurre a preferenza il Correggio, perchè di esso ho piena esperienza per lo studio, che vi ho posto, per le replicate volte, che l' ho considerato, e perchè i suoi quadri conservano una bellezza, che vince tutti gli altri, come si vedeva nella Madonna della Scodella, e nel s. Girolamo in Parma, e nell'Amore dell'Arco in Vienna. Questi dipinti non hanno sofferto col tempo, quanto in assai minore corso di anni vediamo aver sofferto le opere di altri maestri valentissimi, ma dispregiatori della diligenza.

XVI.

La vaghezza, che ne' quadri del Correggio tuttora s' ammira, mi chiama a dire sulle vernici da darsi ai quadri, allorchè sono ultimati. Le arti del disegno sono esse pure sottoposte, ed in parte dominate dalla tirannia della moda. Questa già da alcuni anni vuole, che i quadri siano così inverniciati, e lucidi, che sembrino piuttosto di smalto, di quello che dipinti ad olio. Ma questo costume, che pare siasi spinto molto al di là di quanto conviene, e che possa attribuirsi al metodo, che usava il pittore Mengs, a me pare costume non di buona scuola italiana, ma bensì oltremontana, e non degno d' essere imitato. Ne' piccoli quadri rappresentanti fiori, paesi, animali, ed anche figure può riescire grato; ma ne' quadri grandi, ne' quali e gli animali, e le figure siano alla grandezza naturale, l'eccessivo lustro toglie l' illusione, e la verità, e rende difficile la veduta del dipinto, che non può distinguersi, se non in alcuni determinati punti, e di traverso. Ma tale è presentemente il dominio della moda, che il tentare di persuadere in contrario chi in queste benedette vernici ha avvezzo l' occhio, sarebbe lo stesso, che il lusingarsi di

persuadere un bevitore di acquavite, e di rhum che il vino comune ha gran fuoco. Chi mastica pepe, non sente molto la cannella. Ma diciamo alcun poco di esse vernici.

Molti hanno usata la chiara d'uovo ben battuta con un poco di zuccaro, o di rosolio, altri con un poco di suco d'aglio per allontanare le mosche, e ridotta a bianca e leggera spuma. Questa chiara d'uovo è certamente di sua natura non pericolosa, in quanto che con somma facilità si leva coll'acqua semplice e fresca, leggermente lavando il quadro con una spugna. Ma in poco tempo s'appanna, le tinte prosciugate più non appajono nella loro forza e bellezza, ed alcuni altresì temono questa chiara d'uovo, come cosa di troppo essiccante, che diminuisce nel dipinto quel non so che d'oleoso, e di morbido, che piace nella freschezza delle tinte. A me pare che questo metodo della chiara d'uovo non sia però tanto da sprezzarsi, perchè si può levare, e dare di nuovo senza pericolo d'offendere la pittura, sempre che sulle tele, e sulle tavole, se hanno de' guasti, non si abusi colla troppa quantità dell'acqua allorchè si lava. E credo ancora, che sempre debba usarsi su i dipinti fatti di fresco, perchè le vernici non si possono dare se il quadro non è posato, e se i

colori, col tratto d' un discreto tempo, non siano bene assodati e seccati. E le velature singolarmente se non sono sodamente aderenti, e bene unite al colore, che vi sta sotto, colle vernici date troppo presto si portano via, e si lordano con esse e la vernice, ed il dipinto. Quando pertanto si vuole inverniciare, sarà sempre ben fatto, anzi necessario, il lasciare che la pittura posi, e si renda ben secca, ponendovi la sola chiara d' uovo, che poi si leva coll' acqua, volendo inverniciare.

Due sono i motivi, s' io non erro, che obbligano a cuoprire i dipinti colla vernice: quello cioè di rendere apparenti le tinte, e singolarmente le ombre, che di loro natura rientrano, come si suol dire, e si nascondono; e quello di allontanare il contatto dell' aria dai colori, acciocchè si conservino. Per giudicare adunque quale sia la vernice più atta a questi due fini importantissimi, conviene giudicare quale sia quella, che difenda dall' aria, e mantenga il colore nella sua forza senza che prosciughi, e rientri. La chiara d' uovo ottiene il primo scopo, ma in pochi anni perde la sua qualità, e non lascia più che i colori mostrino il loro vero grado di forza. È questo un grande difetto; ma è in parte compensato dalla innocua facilità colla quale si leva, e si rinnova.

L'acqua di ragia col mastice è la vernice di moda, e se ne fanno grandi elogi. Vero è però che è composta d'una sostanza per sè non diafana, tal è il mastice, e di un'altra sostanza, la quale penetra con tanta attività negli olj, che gli scioglie, come può accertarsene qualunque pittore, che avendo de' pennelli induriti per il colore lasciatovi asciugare, li pulisca tenendoli nell'acqua di ragia. Questa gli ammollisce, e dà luogo a pulirli. Nè piccolo difetto è quello della poca disposizione della vernice, così composta, ad asciugarsi; difetto, che obbliga a tenere il quadro in piano orizzontale, acciocchè rimanga eguale, e che dà luogo che la polvere vi si attacchi. Ho pure osservato, che in pochi anni perde assai, ed i quadri, singolarmente se sono grandi, facilmente riescono ineguali, con alcune parti lucide, ed altre no; ed ho osservato che facilmente ingiallisce, e si rende opaca. Al che voglio aggiungere che la ragione, e l'esperienza mi dimostrano non potersi levare, massime dai quadri grandi, senza molta difficoltà, e strofinando assai con gesso, od altra polvere consimile; operazione, che non potrebbe farsi senza danno, se non da mano angelica. Nè credo possibile così travagliare su di un dipinto senza che le velature se ne vadano o tutte, o in molta parte, e

senza che siano così distrutti gli ultimi finimenti, e le bellezze più dilicate del quadro. In quanto a me, io francamente dirò, non essermi per anco accaduto di vedere un quadro, al quale tutta siasi levata la vernice, senza che abbia in esso evidentemente conosciuti, e visti i danni di quest' ardita, e pericolosa operazione: e tanto chiaramente ciò io vedo, che giudico mancante di finezza di occhio chi non lo discerne. Infatti attesa la qualità del mastice, colla quale si attacca, e quella dell' acqua di ragia, che la rende penetrante sugli olj, e sulle parti grasse, come mai potrassi collo strofinamento giungere sino all' ultima superficie della vernice, senza offendere la prima superficie colorata, alla quale è aderente, e nella quale deve certamente in parte supporsi anche penetrata? Questi difetti sono poi di molto aumentati dalla moda presente, che vuole la vernice data con generosità, e tanto, che il quadro rassembra più, come dissi, ad uno smalto, che ad una ragionevole pittura ad olio: e più ancora si fa molte volte colla poca buona qualità de' componimenti questa vernice.

Chi bramasse avere notizie di altre vernici, può vederne alcune nell' Armenini *De' veri precetti della pittura*; trattato, che ha molte cose buone, ed utili a sapersi dai giovani,

che vogliono esercitarla. In esso trattato se ne legge descritta una nel seguente modo, che dice essere stata quella, che il Correggio soleva usare.

» Libro secondo pag. 128 e 129, edizione » di Ravenna 1587.

» Alcuui dunque (dic' egli) pigliavano del- » l' olio d' abezzo chiaro, e lo facevano dis- » fare in un pignattino a lento fuoco, e dis- » fatto bene, li ponevano tanto altro olio di » sasso, gettandovelo dentro subito che essi » lo levavano dal fuoco, e misticandolo con » la mano così caldo lo stendevano sopra il » lavoro prima posto al sole, e alquanto cal- » do, sì che toccavano con quella da per » tutto egualmente, e questa vernice è tenu- » ta la più sottile, e più lustra d' ogni altra » che si faccia; io ho veduto usarla così per » tutta Lombardia dai più valenti, e mi fu » detto, che egli era quella adoprata dal » Correggio, e dal Parmegiano nelle sue » opere, se egli si può credere a quelli che » li furono discepoli. «

Quando io ciò lessi, molto conoscendo le opere del Correggio, che per alcuni anni ho veduto in Parma, ed ammirando in esse fra le altre eccellenti bellezze la vivacità del colore, m' invogliai d' esperimentarla. Ma fui deluso assai nelle concepite speranze, essendo

in breve annerite le prove fatte su di alcuni ritratti. Non sembrandomi però possibile che gli scolari del Correggio gli attribuissero l'uso di essa, quale da me si era esperimentata, nè che l'Armenini o fosse in inganno, o volesse ingannare, vi pensai, e ritrovai il modo di farla ottima. Io voglio rammentare tutto questo, acciocchè chiunque ne abbia fatto prova sul semplice detto dell' Armenini, non rimanga in errore, seppure vi è chi ciò abbia esperimentato. Dico seppure vi è, mentre non mi è avvenuto di ritrovare alcuno, che abbia fatta prova di questa vernice, sebbene molti ne abbia uditi disapprovarla, senza nè meno averla esperimentata. A me però, che ho ritrovato il modo di farla bene, consta per esperienza di molti anni, essere questa preferibile a qualunque altra, ch' io mi conosca, e che abbia veduto praticare da altri: ma le cose per sè buone sono anche pessime, se sono guaste, e rese cattive dal cattivo modo di farle. Credo pertanto di fare cosa utilissima ai giovani coll' insegnar loro questa vernice, e col dire gli effetti, che mi constano per lunga esperienza, e ch'essi pure potranno confermare colla pratica.

Dice l'Armenini, che la vernice suddetta è composta di abezzo sciolto a lento fuoco in un vaso di terra inverniciato, e che sciolto l' abezzo si leva dal fuoco, o piuttosto dalla cenere calda, e vi si versa dentro dell' olio

di sasso; e che mescolato bene il tutto con un pezzetto di legno pulito, si dà sul quadro, che sia riscaldato prima al sole. Pago di questa notizia, io ho fatto la vernice, ho provato a mischiarla con alcune tinte, ed ho inverniciati alcuni ritratti. Ma grande, e spiacente è stata la mia sorpresa; mentre tutte le mie esperienze si sono in breve rese fosche, e lorde. Ho pertanto pensato che forse l'abezzo non fosse di buona qualità, o misto a trebentina, o altra resina qualunque, e dalla Valtellina, per mezzo d'un amico, mi sono procurato dell'abezzo puro, limpido, e di bellissima qualità: nè di ciò pago ho fatto che un chimico rettificasse dell'olio di sasso chiaro, e lo riducesse limpido, trasparente, e scorrevole quanto l'acqua purissima. Con essi ho fatta la vernice, e me ne sono servito su di alcuni dipinti vecchi, e su alcune cose recentemente dipinte da me; ed ecco quanto una costante esperienza mi ha dimostrato.

Avendo io otto pezzi rappresentanti gli schizzi (probabilmente originali) della cupola dal Lanfranchi dipinta in s. Andrea della Valle a Roma, che erano aridi, ed appannati, a quattro di essi ho data la vernice, lasciando gli altri nello stato, nel quale si ritrovavano. Dopo trenta e più anni quelli inver-

niciati non solo si sono sempre conservati belli coi colori vivi, e colle tinte chiare, e nitide; ma pare quasi che le biacche ed i colori, e singolarmente le tinte con molta biacca, siano sempre divenute più belle, e maggiormente grate all'occhio; mostrando non già un lucido di cristallo, ma una chiarezza, ed una morbidezza quasi d'olio fresco ancora, e senza punto ingiallire. Io posso anche mostrare una piccola testa in un nudo d'accademia da me dipinto, saranno venticinque anni e più, sulla quale ho data questa vernice, lasciando il corpo senza di essa, e facendovi sopra a pezzi altre esperienze di vernici, e di colori velati. Questa testa supera tutto il rimanente di quell'accademia in modo sorprendente: sembra dipinta di fresco, ed ancora umida per l'olio non asciugato, conserva le tinte ottimamente; è sottilissima la vernice, ed avendola anche lavata leggermente, non ha sofferto. La lucidezza in essa è eguale, non di smalto, nè di cristallo, ma quale si può bramare ottima nella pittura. Queste, e varie altre esperienze mi convincono della preferenza, che debbesi dare alla vernice sopradescritta. E mi conferma la conservazione de' quadri del Correggio, e quella lucidezza, che in essa si vede dipendente dalla semplice fisica, e non dalla sorprenden-

te intelligenza di quel maestro sommo nel modo di contrapporre le minime mezze tinte, i lumi, e le ombre. Nè ciò deve far maraviglia a chi esamini con imparzialità questa vernice, ed il modo, col quale deve essere usata. L' abezzo è trasparente, e lucido, nè può ad esso paragonarsi il mastice sempre opaco di sua natura: l'olio di sasso rettificato poi è sommamente sottile, svapora con facilità, scioglie perfettamente l' abezzo, e dato sul dipinto, in un istante il quadro è asciutto; sicchè la polve non vi si può attaccare, nè può penetrare nel dipinto per la subita evaporazione. Anche il modo di stenderla contribuisce alla sua perfezione; imperocchè si deve dare calda, e sul quadro riscaldato bene al sole, o col fuoco, dal che si ottiene di darla sottilissima, e sommamente trasparente. Io voglio, che il giovane non solo mi creda, ma siami grato di avergli insegnato questa vernice, e lasci pure, che ciascuno dica a suo talento senza averla esperimentata, come frequenti volte mi è occorso di udire; ma si sovvenga la buona scelta, e sicurezza dell' abezzo semplice, e puro, e l' operazione chimica necessaria per l' olio di sasso bianco, cioè di qualità chiara; ed il modo di darla sul quadro sia con pennello, sia col palmo della mano ben netto. E voglio inoltre av-

vertirlo, che l'abezzo si deve fare sciogliere a lentissimo e piccolo fuoco; poco più della cenere calda gli basterà; poi levato dal fuoco, gli versi dentro l'olio di sasso rettificato, e mischi bene con legno pulito. In quanto alla quantità dell' uno e dell' altro, l'esperienza lo renderà pratico; e meglio è sempre il porre più olio, che abezzo, perchè in questo modo si dà la vernice sottilissima; e siccome si può replicare, così è sempre meglio andar cauto. Con molto olio e poco abezzo, quello subito svapora, e questo rimane sottilmente disteso in una fina trasparente, ed uniforme superficie. E l'esperienza gli proverà, che non ingialliscono, per tal modo, nè si offuscono i dipinti, ma si conservano ottimamente, e meglio, che con qualunque altra vernice.

Terminerò queste poche, e brevi osservazioni, alle quali l' esperienza mi ha condotto, col raccomandare al giovane di essere sommamente diligente nell' usare molta pulitezza in tutto ciò, che serve alla preparazione, ed all' uso de' colori. Le tavolozze, ed i pennelli vogliono essere ben netti, e così lo debbono essere, che mai di troppo sarà diligente chi vuole usarne. Ho già detto che i colori devono essere i migliori, che si possono ritrovare, e che le mestiche sono quelle sole, che debbono alterare la loro apparenza; così

dico delle tavolozze, e dei pennelli, che dal solo pittore debbono essere tinti ed imbrattati colla cognizione, e colla riflessione, non dalla lordura dell'uso, che se ne è fatto, o da cattivo olio, o dalla polvere. Queste diligenze sembrano ad alcuni da trascurarsi, perchè veggono i pittori, già fatti pratici dall'uso di varj anni, non usare tante diligenze. Ma quell'apparente negligenza, che in alcuni pratici si vede, è figlia di lunga pratica, e non è così negligente quanto appare. Molte cose nel dipingere sembrano usate quasi con disprezzo, e non curanza, le quali in fatti tali non sono. Così un uomo di già esperto pulirà con molta cura un pennello per una data tinta, e non lo pulirà, o pulirallo leggermente per un'altra: sa egli che in quella la mischianza di quanto ha seco il pennello non fa male, e che sarebbe nocevole a quella seconda tinta. Le diligenze nel dar principio alla pratica del dipingere, non sono mai di troppo; e ben se ne avvedrà quel giovane, il quale, prima di acquistarsi buone cognizioni pratiche col lungo uso, le trascuri; e scorgerà quali e quante mutazioni, e macchie mostreranno in breve tempo i suoi dipinti. Somma diligenza adunque è necessaria, e somma mondezza, acciocchè, per quanto è possibile, le pitture si mantengano nello stato,

nel quale sono state ultimate, e per lungo tempo si conservino. A tutte queste diligenze si dee poi aggiungere quella di avvezzarsi a porre a suo luogo le tinte, industriandosi di porle il più esattamente che si possa alla prima, per non essere obbligato a troppo impiastrare, e mesticare col pennello, tormentando il colore; perchè quando si operi con questa cautela, difficilissima ne' primi anni, si ottiene poi tanta facilità, che il colore posto con freschezza, e colla pennellata franca, non ripassato troppo, rimane puro e bellissimo. Così alla bellezza, ed alla conservazione, come ho già fatto avvertire, giova assai l'avvezzarsi a mano leggera, acciocchè la superficie riesca quanto più si può liscia. E sarà anche utilissima cosa l'avvezzarsi a non imbrattare troppo il pennello, bastando che seco porti il colore sulla punta de' peli. Questo riguardo rende facile il pulirli mentre si dipinge, e contribuisce alla nettezza delle tinte, ed alla loro bellezza, e conservazione.

Spero che la gioventù mi sarà grata per averle partecipato ciò, che l'esperienza mi ha insegnato in quanto alla sola pratica, sulla quale poco si può imparare dai libri. E se attentamente considererà tutto ciò, che contengono questi pochi ricordi, vi ritroverà molta utilità. Così io spero, e così bramo, non

avendoli scritti, che per utile de' giovani, memore di quanto ho io bramato, sebbene inutilmente, cioè che altri mi apprendesse con sode ragioni ciò, che dovessi operare, allorchè presi i pennelli per dipingere.

FINE.